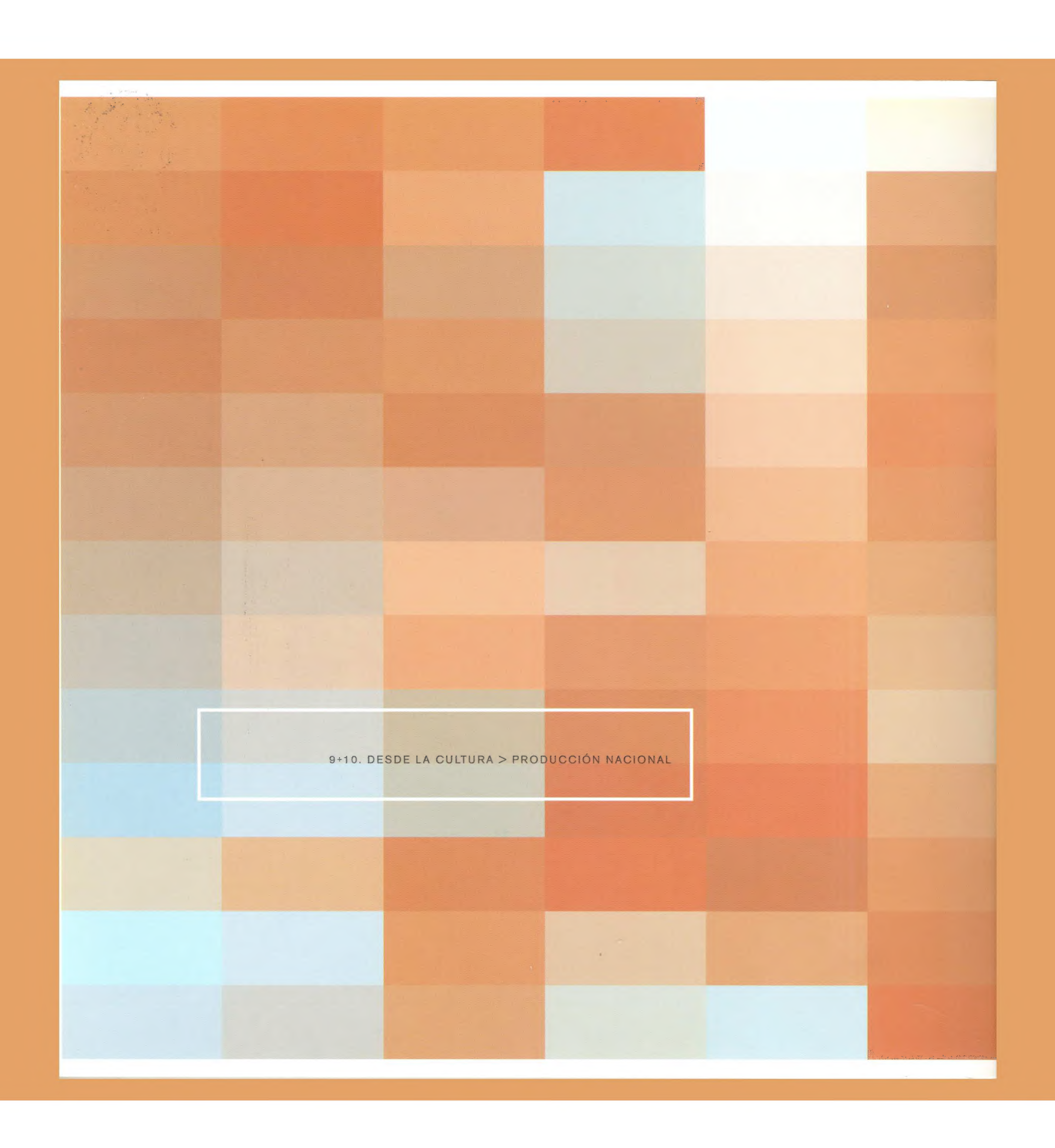

contextos
> REVISTA DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA DISEÑO Y URBANISMO DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
> PRODUCCION NACIONAL
9+10. desde la cultura


9+10. DESDE LA CULTURA > PRODUCCIÓN NACIONAL



contextos

> DICIEMBRE 2002

> REVISTA DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

CONTEXTOS@FADU.UBA.AR • WWW.FADU.UBA.AR

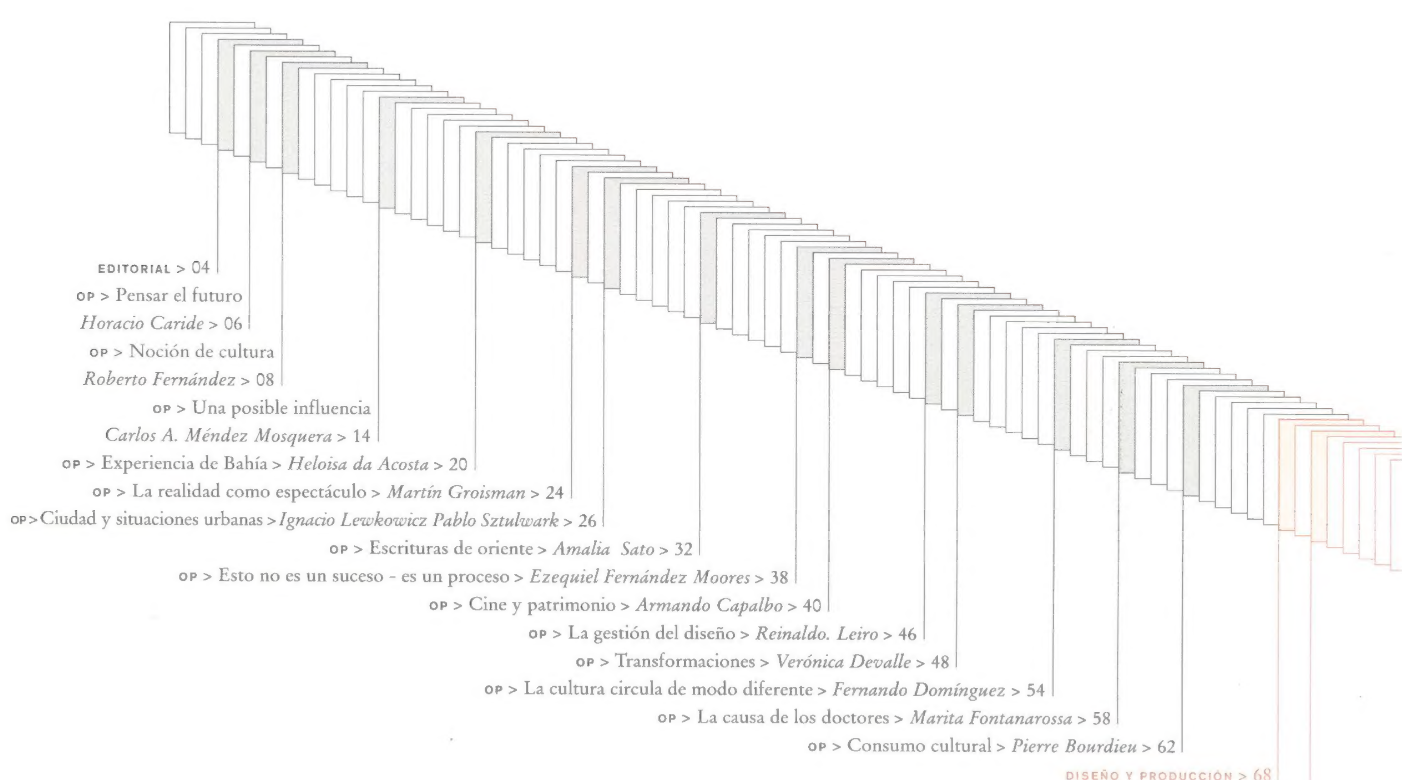


> FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

> PABELLÓN 3 • 4° PISO • CIUDAD UNIVERSITARIA • BUENOS AIRES

STAFF

DIRECTOR > arq. Berardo Dujovne **ASESOR EDITORIAL** > arq. Carlos A. Méndez Mosquera **CONSEJO EDITORIAL** > arq. Ricardo Blanco > arq. Víctor Bossero > arq. Marcelo De Cusatis > arq. Jorge Iribarne > arq. Enrique Longinotti
COORDINACIÓN EDITORIAL > arq. Aída Daitch **COORDINADORA ADJUNTA** > arq. Viviana Miglioli **DISEÑO GRÁFICO** > dg. Alejandro Luna > dg. Carolina Mikalef **CORRECCIÓN** > Valeria Corces > Silvia Castello **DIAGRAMACIÓN** > dg. Jimena Caamaño > dg. Marina Gerbaudo
FOTOGRAFIA > Alejandro Leveratto **PELICULAS, FOTOCROMOS E IMPRESIÓN** > Latingráfica, Rocamora 4161, Buenos Aires .



ISBN 0329-241X

Los artículos firmados
son resposabilidad
de sus autores y no expresan
necesariamente
la opinión de la FADU.

REFERENCIA

OP > Opinión
DYP > Diseño y Producción
IT > Informe Técnico



AUTOR > **ARQ. BERARDO DUJOVNE**

EDITORIAL

Arq. Berardo Dujovne
Decano de la FADU / UBA

Cuando en 2001 iniciamos el proceso de consolidación de *Contextos*, decidimos expresamente sustraerla al discurrir cotidiano de la Facultad. La publicación mensual de *Informes* y recientemente nuestra página web cubrían ese panorama.

El eje de este número es la cultura, en su doble rol como meta de la actividad universitaria: producir conocimiento, producir cultura; pero también como el sustento que nos permitirá superar la profunda crisis actual.

Desde esa visión, el análisis de las distintas asepciones de las palabra cultura contenidos en variados diccionarios, desde el canónico de la Real Academia Española de la Lengua hasta los más nuevos enfoques editoriales, permitían una rica y siempre vigente reflexión.

Sin embargo, optamos por la propia contingencia. Según la Academia, la palabra surge "del lat. *Contingentia*. 1. Posibilidad de que una cosa suceda o no suceda 2. Cosa que puede suceder o no suceder 3. Riesgo".

Ambos conceptos resultan procedentes, tanto con relación al balance de 2002 como a las previsiones para el año 2003.

Decir que ha sido un año difícil está más próximo al eufemismo que al juicio de valor. Pero así fue.

El año, o por lo menos sus determinantes, se inició en diciembre de 2001. Mes para recordar y exorcizar, si los hubo.

En la Facultad coincidió con las entregas de trabajos prácticos, los tribunales que evaluaron los proyectos de Arquitetcura III y Proyectos Arquitectónicos y el último tramo de exámenes de diciembre. Se pudieron desarrollar la totalidad de las tareas, no por autismo sino por un fuerte sentido de responsabilidad de los docentes y alumnos que integramos la comunidad universitaria.

Cabe señalar que el aporte del personal de la Facultad fue tan amplio y generoso como el que desplegaron este año.

Así planteadas las cosas, nos preparamos para afrontar los siguientes doce meses, con preocupación y ocupación, pero sin bajar ni los brazos ni las metas.

Estamos razonablemente satisfechos. Entre todos y a pesar de las inevitables restricciones en los gastos, se dictaron todas las



AUTOR > **ARQ. BERARDO DUJOVNE**

EDITORIAL

Arq. Berardo Dujovne
Decano de la FADU / UBA

Cuando en 2001 iniciamos el proceso de consolidación de *Contextos*, decidimos expresamente sustraerla al discurrir cotidiano de la Facultad. La publicación mensual de *Informes* y recientemente nuestra página web cubrían ese panorama.

El eje de este número es la cultura, en su doble rol como meta de la actividad universitaria: producir conocimiento, producir cultura; pero también como el sustento que nos permitirá superar la profunda crisis actual.

Desde esa visión, el análisis de las distintas asepciones de las palabra cultura contenidos en variados diccionarios, desde el canónico de la Real Academia Española de la Lengua hasta los más nuevos enfoques editoriales, permitían una rica y siempre vigente reflexión.

Sin embargo, optamos por la propia contingencia. Según la Academia, la palabra surge "del lat. *Contingentia*. 1. Posibilidad de que una cosa suceda o no suceda 2. Cosa que puede suceder o no suceder 3. Riesgo".

Ambos conceptos resultan procedentes, tanto con relación al balance de 2002 como a las previsiones para el año 2003.

Decir que ha sido un año difícil está más próximo al eufemismo que al juicio de valor. Pero así fue.

El año, o por lo menos sus determinantes, se inició en diciembre de 2001. Mes para recordar y exorcizar, si los hubo.

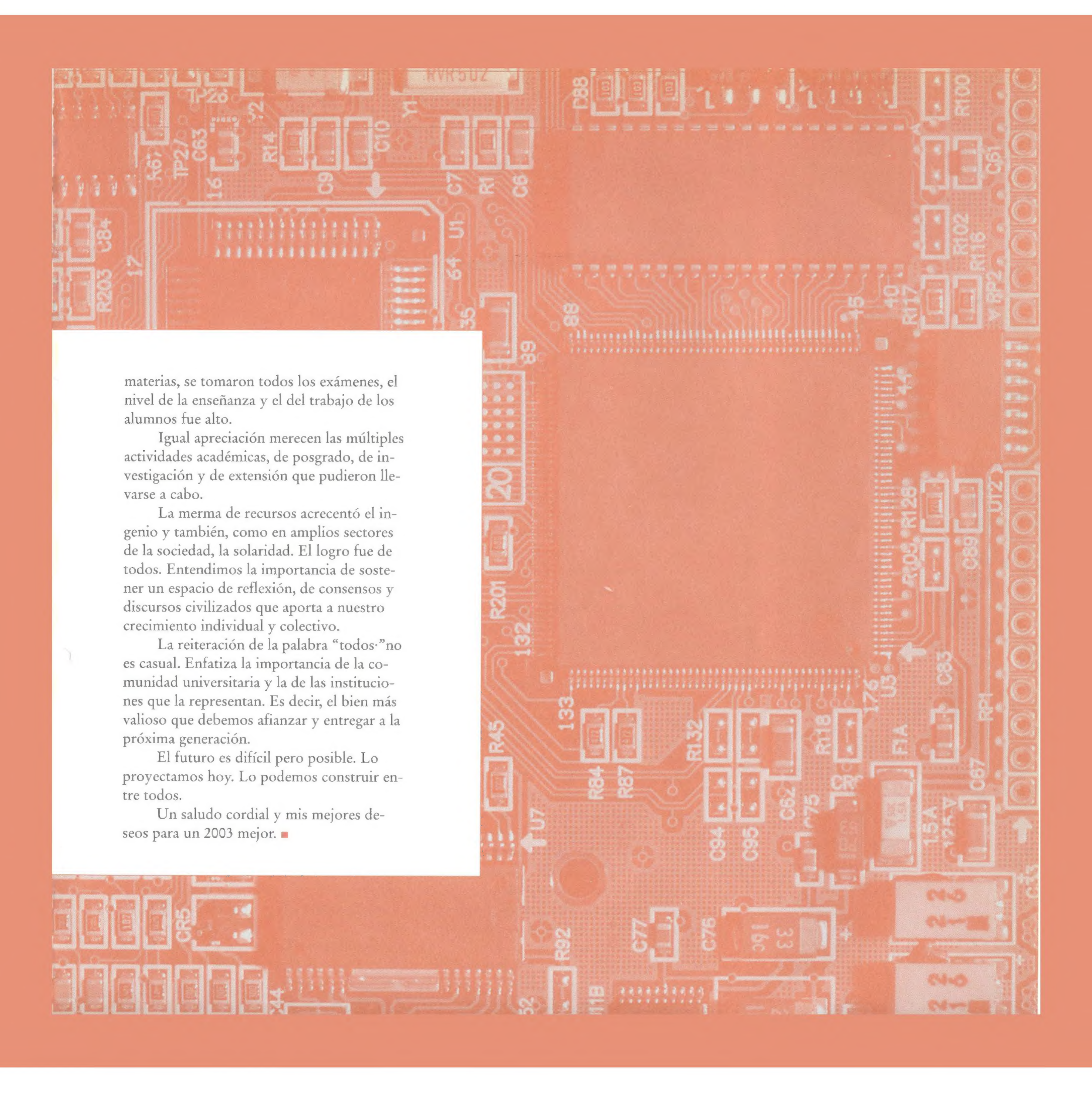
En la Facultad coincidió con las entregas de trabajos prácticos, los tribunales que evaluaron los proyectos de Arquitetcura III y Proyectos Arquitectónicos y el último tramo de exámenes de diciembre. Se pudieron desarrollar la totalidad de las tareas, no por autismo sino por un fuerte sentido de responsabilidad de los docentes y alumnos que integramos la comunidad universitaria.

Cabe señalar que el aporte del personal de la Facultad fue tan amplio y generoso como el que desplegaron este año.

Así planteadas las cosas, nos preparamos para afrontar los siguientes doce meses, con preocupación y ocupación, pero sin bajar ni los brazos ni las metas.

Estamos razonablemente satisfechos. Entre todos y a pesar de las inevitables restricciones en los gastos, se dictaron todas las





materias, se tomaron todos los exámenes, el nivel de la enseñanza y el del trabajo de los alumnos fue alto.

Igual apreciación merecen las múltiples actividades académicas, de posgrado, de investigación y de extensión que pudieron llevarse a cabo.

La merma de recursos acrecentó el ingenio y también, como en amplios sectores de la sociedad, la solaridad. El logro fue de todos. Entendimos la importancia de sostener un espacio de reflexión, de consensos y discursos civilizados que aporta a nuestro crecimiento individual y colectivo.

La reiteración de la palabra "todos"no es casual. Enfatiza la importancia de la comunidad universitaria y la de las instituciones que la representan. Es decir, el bien más valioso que debemos afianzar y entregar a la próxima generación.

El futuro es difícil pero posible. Lo proyectamos hoy. Lo podemos construir entre todos.

Un saludo cordial y mis mejores deseos para un 2003 mejor. ■

"La predicción es muy difícil,
especialmente cuando se refiere al futuro".
Yoghi Berra

OPINION

Pensar el futuro

Horacio Caride

Arquitecto. Profesor adjunto de Historia de la Arquitectura, investigador del IAA y coordinador del Programa Buenos Aires 2050, FADU-UBA.

El 14 de marzo de 1914, la revista *Caras y Caretas* publicó una propuesta para "la casa del porvenir". Más allá del tono caricaturesco, las herramientas cognitivas del momento permitieron algunas extravagancias, como la fundación de toda la construcción reducida al punto del acceso. Pero, obviamente, estaban limitadas a los repertorios funcionales, formales y estilísticos disponibles. Valga como ejemplo la presencia del garage, que suponía la incorporación del automóvil a la vida diaria, pero permanecía aislado de la construcción.

Los que imaginaron esta casa no podían saber, claro está, que apenas unos meses después (concretamente, el 28 de junio) una bala terminaría con la vida del archiduque Francisco Ferdinando de Austria en Sarajevo. Como se sabe, esta muerte fue la excusa que desencadenó los hechos que provocaron el inicio de la Primera Guerra Mundial. Con ella se derrumbaría la fe decimonónica en un progreso indefinido para la humanidad que, según Eric Hobsbawn, señalaría además el fatal comienzo del siglo XX.

Los sistemas de pensamiento sobre el futuro sufrieron un viraje definitivo, y la posibilidad de un porvenir promisorio dio paso a una secuencia de pronósticos cada vez más apocalípticos, que una nueva y más terrible guerra mundial terminó por verificar a escala planetaria.

Siniestro o no, el futuro continuó formando parte de la agenda de políticos, instituciones o naciones. Al menos hasta la década de 1980, cuando el visible deterioro de las condiciones de vida de la gran mayoría de la humanidad consolidó una cultura de la inmediatez, que sumergió al proceso intelectual en un exceso de "actualismo".

Fue por esos años que Raymond Williams alertó sobre los peligros de abandonar la previsión de los nuevos escenarios que sobrevendrían. El primer paso para llegar a un futuro deseable —reclamaba— es comenzar por pensarlo.

Dentro del amplio campo de las manifestaciones intelectuales y culturales, en general, nunca dejó de inquietar aquella estimulante e indispensable necesidad de mirar hacia adelante. ¿Aldous Huxley, George Orwell o Ray Bradbury? ¿La *Naranja Mecánica*, *Blade Runner* o *Minority Reports*? Es así que, cada tanto, una visión de futuro se presenta a la

FUENTE > Base de Datos Buenos Aires 1910, Memorias del Porvenir. Dirección de Programas Internacionales FADU-UBA



A > Marzo 1914. La casa del porvenir. Revista Caras y Caretas

consideración social, más allá de los beneficios económicos que perciba su autor.

Sin embargo, la historia de las ideas sobre el mañana del hombre nos muestra más equivocaciones rotundas que aciertos proféticos ("Qué tontería, esa bomba nunca estallará", le decía el almirante William Leahy, uno de los más reconocidos expertos en explosivos, al presidente Truman en 1945). Pero no es la acumulación de comprobaciones la que sostiene la necesidad de pensar el futuro. Es este pensamiento como conducta, instalado como rutina de una sociedad, el que puede provocar los cambios positivos necesarios.

La ingenuidad está en pretender hallar soluciones inmediatas y no en intentar generar el debate continuo que, en algún momento, las provoque. Y eso sí está demostrado por la historia, cuando el aparato conceptual de una cultura, que provee el problema y sus posibles soluciones —el paradigma científico que describía Thomas Kuhn— puede cambiar para promover una verdadera revolución que generará, a su vez, nuevas necesidades, con sus problemas y sus soluciones.

En esta secuencia, los actores culturales han tenido y tienen la facultad de proveer el refugio "psicológico" necesario para una sociedad enferma de presente. Pero, supongo, también tienen la obligación de generar a través de sus manifestaciones el contexto para los cambios deseables.

Se trata, en definitiva, de buscar horizontes de sentido que permitan planificar un futuro en todos los niveles, comenzando por lo primero que podemos hacer con él: pensarlo.

Como aquellos autores de la imaginada casa del porvenir de *Caras y Caretas*, sólo contamos con nuestro presente para alcanzar el mejor futuro que podamos. Pero aquí reside la paradójica clave. Jamás se diluye la actualidad cuando se piensa en el mañana. Todo lo contrario: iluminamos mucho mejor nuestros fracasos y nuestros logros proyectándolos hacia adelante, recuperando o construyendo una perspectiva crítica.

¿Pero justo ahora hablar de futuro, en este momento de la Argentina en el que no sabemos qué puede suceder cuando mañana enfrentemos un nuevo día? Sí, justo ahora ■

AUTOR > ROBERTO FERNÁNDEZ

Este texto fue escrito para ser leído por el autor en la Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú; en ocasión de recibir la designación de Profesor Honorario de la Facultad de Arquitectura de esa Universidad. Agosto 2002.

OPINIÓN

Noción de cultura

Roberto Fernández
Profesor titular regular Historia I, II, III.
Arquitectura FADU-UBA

La Universidad Ricardo Palma, a través de su Facultad de Arquitectura, ha tenido la deferencia de conferirme la designación de Profesor Honorario, hecho que, desbordando el reconocimiento objetivo que se me dispensa, sin duda obedece al afecto de nuevos y viejos amigos de esta ciudad —entre los que quisiera nombrar a los profesores Juvenal Baracco y Enrique Bonilla— y a los breves, pero fructíferos intercambios con este ámbito durante varios seminarios docentes ofrecidos en los últimos años.

El contacto con los amigos peruanos y el intercambio de las actividades de los seminarios me brindaron el placer de discurrir sobre la situación y las posibilidades de practicar la arquitectura en nuestros complejos países y en esta era de flujos y globalidades que nos bombardean y exigen nuestra comprensión crítica. La arquitectura, como todo, está sufriendo cambios acelerados, y nuestra responsabilidad intelectual y docente es interpretarlos para ejercer esa función de reproducción ética de saberes y destrezas que es la enseñanza universitaria.

Hace un cuarto de siglo, cuando la ciudad y la arquitectura se estabilizaban en la recepción de la modernidad, las funciones crítica, didáctica y profesional estaban más relacionadas: un arquitecto podía trabajar en su despacho y, además, utilizar su experiencia para transmitirla a sus alumnos, casi en una cadena reproductiva que se podía llevar a cabo sin mayores sobresaltos y sin una preparación estricta. En el taller, los alumnos recibían las ideas generales de cómo entendíamos la práctica proyectual y luego revisábamos sus trabajos que, más o menos, reflejaban esa normalidad de ejercitar los dictados del Movimiento Moderno. Por lo tanto, el taller, esa forma pedagógica básica de la enseñanza moderna de la arquitectura,

aunque era una práctica de simulación, permitía prefigurar la futura actividad profesional de los estudiantes.

Hoy, la práctica proyectual es harto más compleja: a las oportunidades hay que estimularlas y estudiarlas; los clientes no vienen solos al despacho; las referencias internacionales se presentan confusas y lejanas de los liderazgos de los maestros modernos; las supuestas identidades urbanas, nacionales o regionales se diluyen en el magma de un cosmopolitismo engañoso en el cual se ha operado una aparente democracia globalizada del gusto que, sin embargo, encubre grandes asimetrías entre el desarrollo y el subdesarrollo, entre las ciudades opulentas y las ciudades —o parte de ellas— empobrecidas, tugurizadas, insustentables.

Un cambio evidente es que a principios del siglo XX la diferencia entre los PBI de los países ricos y los pobres era de 3 a 1, y en la actualidad esa relación es de 75 a 1. Naturalmente, las arquitecturas de ambos momentos han sufrido cambios equivalentes a la magnitud de esa brecha económico-social.

Los problemas de la Teoría de la Arquitectura, como sustento de criterios para la enseñanza universitaria, se han tornado más complejos, intersectando dimensiones de la economía, la política urbanística, la sociología y la antropología metropolitanas, el derecho civil, la ecología y los estudios culturales, etcétera.

Para aportar algunas ideas fecundas en la necesidad de reformular tal teoría para resituar las prácticas proyectuales, y dado el ámbito que nos reúne (las prácticas de la enseñanza universitaria de esta disciplina), elegí reflexionar acerca de la noción de cultura, de cómo tal genérica noción nos ayuda a pensar la arquitectura como cultura y, también, la cultura de la arquitectura.

Cultura, según Heidegger, en el célebre ensayo *Habitar, construir, pensar*, significa, etimológicamente, cultivo, acondicionamiento de lo natural para la instalación humana en términos de morada. Desde la perspectiva heideggeriana, esa noción arcaica de cultura abarca los ulteriores desarrollos que unifican cultivar y construir, en tanto construir, como enunciación de un morar, es cultura en acto.

Hay una clara relación de identidad de esa definición de cultura con la concepción cosmogónica que da cuerpo a la actividad pro-habitativa andina, en tanto la confluencia de mitologías y tecnologías se funden en formas de instalación religiosa en el mundo natural, un mundo que permanentemente hay que reverenciar mediante conjuras y sacrificios para que confiera habitabilidad.

Se manifiesta así la dicotomía antropológica que separa el estar del hombre americano del "ser-tener" del europeo, cuya consecuencia es una alternativa concepción de cultura: si en la tradición eurocéntrica la cultura es un acto de posesión/transformación de la naturaleza, como maniobra que diferencia lo natural de lo artefactual, que activa el concepto de apropiación, del ser a través del tener o del poseer, en la concepción americana predomina una idea de acogimiento e instalación en lo natural, eso que refiere la palabra quechua *utcacha*, que el antropólogo argentino Rodolfo Kusch traduce como domicilio y que constituye una manifestación paciente del mero estar. En su libro *El pensamiento indígena y popular en América*, Kusch explaya su teoría del "estar nomás", postulando que los idiomas americanos reflejan acontecimientos y no objetos.

> En el caso americano, la peculiaridad de una cultura no objetual y carente de espíritu de apropiación instituye la pasión toponómica, el marcar-nombrar territorios como una actividad lingüístico-simbólico-poética que admite la articulación del locus de la Schwartzwalden heideggeriana con los ceques del etnólogo Tom Zuidema, esas curiosas marcas del territorio que el imperio incaico quiso, tal vez, registrar como escritura territorial, identificación de las etnias convergentes en la entidad imperial, huellas de las derivas hídricas y testimonios del reverenciamiento a las deidades arraigadas en el territorio, como una suerte de geo-cosmogonía.

El antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla, en su libro *México profundo*, también relaciona las culturas mesoamericanas del maíz como reelaboración de la identidad heideggeriana de cultura y cultivo, cuya manifestación se arraiga en el nombrar que es a la vez, conocer y crear, ya que hasta los predios, las huertas y los campos de labor tienen un nombre propio y así, la apropiación nominativa —no objetivada— de la naturaleza deriva en cultura.

Una lejana referencia a la cultura como consecuencia o producto de cierta transformación de lo natural resuena en la definición del concepto de la risa o lo risible que, según Bergson, es lo natural que recibe la adherencia de lo mecánico. Es Georges Bataille, un maldito de la cultura eurocéntrica, quien trae a colación esa cita en su reciente antología de textos ateológicos, *La oscuridad no miente*.

Uniendo teorizaciones anti o posracionalistas europeas —Heidegger, Bataille, Nietzsche— con el empirismo americano del puro estar, se podría situar a la producción de hechos de cultura (no meramente objetos o cosas) como algo que se constituye y deriva de relaciones con lo natural-regional, en que la cultura debe entenderse como instalación. Esta idea, superadora, anticipante o crítica de cualquier noción de mediación o representación, confluye con el devenir del arte contemporáneo, que quiere ser, en sí, una forma de instalar un discurso de descripción o selección/recorte respecto de aquella totalidad previa a la realización del arte, que no puede ser sino la naturaleza, en este caso, abarcando incluso aquella ampliación que Marx llamaba segunda naturaleza (o naturaleza hecha producto y materia prima de una nueva transformación).

La idea de una cultura como opuesta a civilización —y por tanto, cultura como manifestación de una antropología indisolublemente ligada a un locus, a una región o territorio que es causa y consecuencia de la *praxis* cultural como poética— permite, como lo hizo Heidegger usando el origen etimológico del sentido fundante o arquetípico de las nociones, adjudicar una dirección a esa *praxis* como reconstrucción del *arché*, el origen. Esta perspectiva avala la idea de la producción cultural como arqueología (Foucault) y genealogía (Nietzsche), arqueología y genealogía propias de un *locus*, de un territorio concreto, de una región antropizada justamente de manera cultural, no civilizatoria, alternativa que remite a la noción de *episthemes* coloniales, imperiales y globales.

Antes de llevar este razonamiento al campo específico de la relación entre cultura y arquitectura, quiero detenerme en una estación más cercana al tópico principal: la relación entre cultura y arte. En esta perspectiva, la noción histórica de arte puede encuadrarse en la voluntad de generar un producto u obra (de arte) caracterizado por una cualidad diferencial (de lo natural-real previo). Arte es lo que procura establecer una distancia y diferencia entre esa nueva coseidad de arte y lo real natural, a lo cual remite como realidad que se va a representar —en el arte orgánico o mimético— o como materia que se va a transformar, en el arte inorgánico o autónomo.

El arte occidental se consolida como tal en virtud del propósito de generar un modo diferencial de lo natural-real, tanto sea que lo imite (arte clásico o mimético), lo trascienda (arte moderno o abstracto) o lo reelabore (arte posmoderno o conceptual). Lo natural-real —en otra esfera epistemoló-

gica, el objeto de conocimiento de la ciencia— debe distinguirse de cualquiera de esas nociones histórico-evolutivas de arte, en el sentido de que la finalidad misma del arte es producir una otreidad superadora de lo referencial propio del mundo real: un paisaje de Turner es más que el objeto real-natural al que alude. Esa diferencia y superación caracteriza la idea occidental de cultura, una suerte de segunda naturaleza superior.

La idea mítico-religiosa de una actividad asimilable a la praxis artística en la tradición americana queda, axiológicamente, caracterizada por una disposición divergente de aquel *epistheme* occidental, ya que intenta anular el doble estatuto de diferenciación y superación de la cultura como distinta y más elevada que la naturaleza.

La arquitectura como parte de la cultura occidental también queda connotada en términos de la producción de objetos diferenciales respecto de una arquetipicidad ontológico-natural (la choza de Quatremere, pura naturaleza adaptativa, hábitat elemental que progresa indefinidamente hacia instancias de abstracción, una de las cuales será la idea de orden clásico). El progreso de la arquitectura puede entenderse como avances de novedad —con relación a cualquier forma establecida de hábitat— y de *performance* —como reproducción pertinente de un tipo—, ambas cuestiones valorables como medidas de diferenciación. La historiografía o el patrimonio, instituciones con carácter de autoridad del gusto y del oficio, o como medidas de valor, deben entenderse como colecciones de objetos diferenciales exitosos (hitos genealógicos).

Si volviésemos a reflexionar sobre las diferencias axiológicas de las nociones de arte y cultura en las matrices eurocéntricas o americanas, es probable que encontremos análogas distancias conceptuales entre una arquitectura eurocentrada y una arquitectura instalada en el *locus* americano, aunque esta dicotomía aparece difuminada por la victoria de los modelos de colonización según los cuales hemos asimilado una cultura etnosituada —la europea— como paradigma civilizatorio.

Aceptando la universalidad de una arquitectura que forma parte de una civilización impuesta —la moderna— debemos entender, en el contexto ético de la modernidad como aparato cultural articulado al ideal iluminista, que el rol de la arquitectura en la modernidad ha favorecido una cierta prevalencia de lo social sobre lo cultural, en rigor, desarrollando el análisis hegeliano de la imposibilidad de la arquitectura de caracterizarse como instancia del arte. En efecto, la carencia de autonomía que el filósofo iluminista le adjudicó a la arquitectura —dada la carga determinante de algo externo a su *praxis* artística, que sería la función— más la idea de perfección político-social que le otorgó al Estado (como forma o garantía de manejo virtuoso del poder, enderezado ([dirigido]) a la consecución de una sociedad iluminista), terminó por motorizar la arquitectura moderna como actividad esencialmente asociada al alcance de la modernización —el progreso iluminista según el cual el Estado se orienta a instaurar una sociedad en estado de bienestar— y, por lo tanto, como una práctica más social que cultural.

Al eliminarse la idea civilizatoria de la modernidad —en tanto ecumenización de la cultura europea— y con el surgimiento de la posmodernidad, que para Jürgen Habermas es la superestructura simbólica de la última etapa de la modernización capitalista coincidente con el cese de la bipolaridad, — y que el politólogo neohegeliano Francis Fukuyama denominó el "fin de la historia"—, se presenta una caída de la voluntad social y el consecuente avance de lo cultural como representacional, simbólico, ligado al intercambio o como una instancia más de la expansión de la economía globalizada a la dimensión de lo que empezó a llamarse terciario avanzado.

Casi todos los teorizadores, críticos o no, del fenómeno o de la condición posmoderna (Lyotard, Anderson, Habermas, Callinicos, Jameson, Vattimo, Wellmer, etc.) coinciden en adjudicar a la nueva arquitectura, que emerge a mediados de los ochenta, un protagonismo crucial en la instauración

> de la cultura posmoderna que —globalización mediante— se consagrará como discurso global o civilizatorio, denominado pensamiento único por el cientista social franco-hispano, Ignacio Ramonet.

La arquitectura, fukuyanamente, intentará superar la prescripción hegeliana, perderá su subsidiariedad socio-funcionalista y se autodefinirá como cultura en sí y como producción de sitios de cultura. En la arquitectura de los ochenta en adelante, hay un ostensible abandono de las problemáticas funcionalistas —en tanto tecnologías de satisfacción de necesidades sociales—, y comienza a decaer el protagonismo de los programas educativos, sanitarios, habitacionales en la práctica proyectual y, en general, todos los temas vinculados al equipamiento social, a las prestaciones del Estado y a las ofertas de espacios públicos urbanos, en este caso, acompañando la defección del paradigma de la planificación, arrasado por el libremercadismo extendido a la producción de ciudad.

Algunos autores, como Kenneth Frampton, caracterizaron el cambio de modernidad a posmodernidad como la decadencia del modo tectónico de proyectar y de construir, a favor de una mayor contingencia y fugacidad de los otrora artefactos arquitectónicos que, connotados por la tríada vitruviana —*venustas*, *utilitas* y, sobre todo, *firmitas*— iban camino de una eternidad propia del concepto de patrimonio.

En cambio, en la posmodernidad arquitectónica hay un marcado interés por la producción de artefactos museísticos que, incluso, supera las antiguas tradiciones del coleccionismo material y que empalma con el auge tecno-informático, proponiendo la diversificación del museo a la mediateca, desarrollos en los que descuellan protagonistas de la arquitectura posmoderna, como Nouvel o Hadid.

Una flexión relacionada con estos desarrollos será lo que el crítico y filósofo Andreas Huyssers, en su reciente libro *En busca del futuro perdido*, identifica como una pasión por la memoria, un recrudecimiento de la recuperación de elementos que se ligan al recuerdo y a la añoranza psicosocial e institucional de lo previo-moderno (donde todavía aletea la ilusión del *welfare state* y la utopía humanista de consumación del iluminismo), pero que visto desde una perspectiva crítica, Huyssers advierte que dicha pasión recicladora debe ser entendida como una especie de droga que calma frente a la sensación creciente de una subjetividad hostigada por la suspensión del presente y del futuro. Sin presente ni futuro —en un mundo agobiado por el día a día y el coyunturalismo improvisante, desprovisto de toda ética teleológica— sólo se posee el pasado, al que la memoria convoca.

La arquitectura, en medio del despliegue de la posmodernidad de la globalización económica y cultural, resulta intensamente redefinida en su naturaleza epistemológica e histórica, dada esta redefinición de lo cultural con la caída del mundo de los productos, la tercerización y el apogeo de los servicios. Suele llamarse a esto posfordismo o emergencia de una civilización posindustrial que, mucho más críticamente aún, algunos pensadores, como Jeremy Rifkin, Vivianne Forrester o André Gorz, definen como una civilización poslaboral.

El pasaje de una cultura objetualista a una cultura prestacional está afectando en forma aguda la teoría y *praxis* de la arquitectura, sin que todavía, en la inercia de nuestro desarrollo conceptual e instrumental, haya respuestas alternativas: podríamos empezar ya a pensar en una arquitectura que como forma de conocimiento social y como práctica técnica, se coloque en la inflexión histórica de superar un *modus operandi* que por cinco siglos se identificó con la producción de proyectos. Ciertamente abusando del previo pos, deberíamos empezar a debatir un *pensum* de la arquitectura, a la vez posurbano y posproyectual.

La arquitectura, que ha protagonizado el fenómeno complaciente y excedentario de la ilusión posmoderna de los ochenta y de los noventa, su condición de espectacularidad mediática y su evanescencia puramente compuesta de simbologías digitales, también tiene la posibilidad de practicarse como crí-

tica de la cultura global. La divisa globalifóbica enarbolada por el pequeño hacendado francés José Bové —el *eat local, think global*— bien puede adaptarse para la arquitectura, así como resultará necesaria una recuperación crítica de las ideas de sustentabilidad, habitabilidad y urbanidad, en la época actual de crisis de esas cuestiones.

La posibilidad refundante de una cultura arquitectónica —de un aporte desde la arquitectura al enriquecimiento de las prácticas culturales— se escinde, como en otras disciplinas, en dos alternativas nítidas. Por una parte, la perspectiva de una cultura ontológica, en el sentido esencialista y minimalista del rigor heideggeriano, según la cuál la arquitectura se presenta como un metalenguaje, como una tentativa de un lenguaje autónomo de la arquitectura que sea en sí una cultura propia de ella: se trata de lo que se llamó, desde el siglo XVIII, el saber tipológico, que arranca desde el cientificismo positivista-iluminista, revestido de una estética autorreferencial neoclasicista, hasta culminar con las expresiones de los racionalismos silenciosos de este siglo —Loos, Mies, Meyer, etc.— hasta las propuestas estructuralistas como las de Kahn, el tipologismo de la *tendenza* italiana y sus difusiones mundiales (Rossi, Grassi, Ungers, Linazasoro, Portela, etc.) y los ascetismos minimalistas (Herzog&DuMeuron, Siza, Souto, Mendes da Rocha, Klotz, Caruso, etc.). En esta dimensión de cultura arquitectónica autorreferencial cabe desde una nueva estética reductiva devenida ética mínima hasta las posibilidades de una arquitectura ascética, pobre, silenciosa.

Por otra parte, frente a la opción anterior, el antagonismo o la tensión entre un pensamiento apolíneo y uno dionisíaco, existiría la perspectiva de una cultura narrativa de la arquitectura en la que ésta adquiere o explota su potencial discursivo, su aptitud lingüística para practicarse como traducción, siguiendo las especulaciones filosóficas de Derrida, Guattari y Deleuze. La función de la arquitectura como transmisión de intercambios simbólicos es una dimensión posible de la arquitectura en la que se retoma la tradición expresionista-organicista (Mendelsohn, Wright, Aalto), ahora desplegada en alternativas discursivas, comunicacionales o neobarrocas (Venturi, Neuteligns&Riedjik, Maas, Miralles, Gehry, etc.), deconstructivistas (Eisenman, Hadid, Libeskind, Zaera, Lynn, etc.) o fenomenologistas (Koolhaas, Tschumi, Holl, etc.).

Por último, aunque relevante, la irrupción posmoderna, al poner en cuestión la utopía del universalismo moderno, ya había puesto atención, si bien aspirando a otra cosmovisión ecuménica, precisamente posmoderna, en la multiplicación explosiva de las culturas regionalistas, según las cuales una nueva aventura civilizatoria sólo podía aspirar a ser inclusivista, enciclopédica, poscolonial.

La indagación de esta perspectiva cultural de nuevos estudiosos, como Albretch Wellmer —en su importante ensayo *Arquitectura y territorio*, capítulo 11, de su antología *Finales de partida*: la modernidad irreconciliable—, Slavoj Zizek o Fredric Jameson (especialmente en *La estética geopolítica*, dedicado a presentar la multiplicación caleidoscópica de cines de estéticas devenidas de condiciones regionales), reintroduce la noción de región, ya no ingenua ni folklóricamente, sino como modo geosituado y específico de combatir lo global desde lo local, como forma responsable de repensar el tema de la sustentabilidad —alrededor del cual surge la posible concepción alternativa de una nueva arquitectura en torno de la noción de ecoproyecto— y también, como argumento nada colateral en América, como respuesta técnica y cultural inteligente y viable a la pobreza, a la marginalidad e, incluso, a la tarea históricamente inconclusa de alcanzar algunos logros básicos del humanismo de la modernidad.

Quiero agradecer a las autoridades de la Universidad Ricardo Palma y de su Facultad de Arquitectura la distinción que me confieren y que espero reafirme los vínculos de cooperación y la voluntad de seguir contribuyendo a la arquitectura, a la cultura y a nuestras sociedades ■

Una experiencia que recuerda los hechos que permitieron la difusión del libro argentino en la España de Franco. Y de como éstos influenciaron el pensamiento proyectual español, y ayudaron junto a diseñadores argentinos al florecimiento de su diseño actual.

OPINION

Carlos Méndez Mosquera
Arquitecto, comunicador, diseñador gráfico.
Profesor consulto de la FADU.
Director de Ediciones Infinito.

Una posible influencia

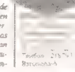
Fui invitado por el grupo editor de *Contextos* a colaborar con un artículo acerca de la influencia argentina en el diseño español, ejercida a través de la tarea editorial y la de los diseñadores allí radicados. La verdad es que debo hacer un esfuerzo nada despreciable para reflexionar sobre esa posible influencia.

Me remonto al año de fundación de la *Editorial Infinito*, a las circunstancias en que nos movíamos en esos momentos. En agosto de 1954, con el título de arquitecto bajo el brazo, regresaba de mi primer viaje a Europa. Estaba absolutamente encandilado por todo lo que había visto, por las personalidades que había visitado y por el arte, la arquitectura, el diseño industrial y el diseño gráfico europeos, en esos años de posguerra, realmente paradigmáticos.

La Argentina en 1954 estaba en un período muy difícil, en las postrimerías de la segunda presidencia de Perón, que no había podido relacionarse positivamente con la cultura moderna, en general, y con la Universidad, en particular. Al mes de regresar, me asocié al grupo *harpa*, integrado por los arquitectos con los que había convivido en esa turbulenta época universitaria: Jorge Enrique Hardoy (1926-1993), Leonardo Aizemberg (1926-2002), Eduardo Aubone (1927-1980) y José A. Rey Pastor (1927-1983). Además de nuestros proyectos para la arquitectura y el diseño —específicamente en esa etapa, el diseño se refería en forma exclusiva al de muebles— me interesaba sobremanera la comunicación. Venía de la experiencia del diseño gráfico en *axis*, que se había reforzado vocacionalmente con el viaje. Además, la tarea editorial había sido, desde estudiante, mi vocación. Trabajar al lado de Tomás Maldonado, la publicación de *cea* como estudiante en 1949, la revista *nueva visión*[1] y la editorial del mismo nombre que él impulsó —y que, a través de Jorge Grisetti se constituyó, también, en uno de los grandes éxitos editoriales de esos años—, fueron argumentos para convencer a los otros integrantes de *harpa* y fundar con ellos *Ediciones Infinito*, a fines de 1954, y publicar los primeros libros en 1955.

Ese año, el golpe militar que derrocó a Perón inauguró en la Argentina un período de esperanza y de acción cultural extraordinarias. Baste recordar la Universidad de esos años (1955-1966) para evaluar la historia de

A

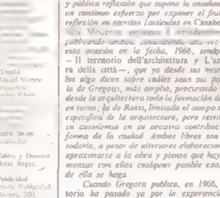



GREGOTTI & ROSSI

No tanto una semblanza cuanto el relato de una historia, en la que los datos que describen lo concreto hacen posible el reconocer a los personajes que en ella intervienen, deberían ser estas notas que acompañan a las obras que se publican de Vittorio Gregotti y Aldo Rossi. Pues el agrupar, obligando a un inmediato e inevitable contraste, las obras de ambos no es tanto fruto de la casualidad ni de exigencia circunstancial alguno, sino deliberado propósito de que el encuentro transforme las posibles semblanzas en la historia. (Pero ¿qué es lo que quiere contarse?, ¿en qué historia se piensa?, ¿en la de la arquitectura italiana reciente?, ¿o acaso no es, ésta también, una réplica más de una sola historia, la del modo de comportarse los hombres ante el mundo y las cosas?)

ARQ4ITECTVRAS BIS

noviembre 1974 — información gráfica de actualidad



Lo parejo de sus carreras (formación escolar casi común, trabajo con Rogers en Casabella, dedicación a la enseñanza más tarde) haría pensar que el mecanismo plutarquiano de las vidas paralelas era el procedimiento adecuado para trascender, en este caso, la anécdota personal y alcanzar así el significado más amplio que ambos tienen en la reciente historia de la arquitectura italiana, pero inmediatamente se advierte cuanto habría en ello de oculta retórica al terminar «las vidas» subrayando no tanto la advertida proximidad inicial cuanto la divergencia de su trabajo.

Vaya pues por delante el señalar la divergencia, ya que explicar el sentido que ésta tiene será el contenido de lo que sigue, que Gregotti y Rossi son hoy polos de tendencias encontradas aparecerá claro a quien contemple las obras que aquí se presentan y no es, por tanto, preciso insistir en ello.

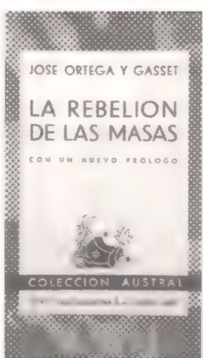
Hay, sin embargo, y al margen de todas las posibles coincidencias en su inicial trayectoria, un punto de arranque común: el de considerar la arquitectura como un hecho de cultura, consciente y deliberado, cuyo significado se pretende conocer. Nada más lejos que la obra de ambos tanto de un inmediato intuicionismo como del confiado pragmatismo a que lleva la práctica profesional. El compromiso teórico, la obligación de entender la razón de ser de la arquitectura, como dato previo al ejercicio profesional, es pues una característica común a la trayectoria de ambos a la que han tratado de responder con la obligada y pública reflexión que supone la enseñanza y con un continuo esfuerzo por exponer el fruto de tal reflexión en escritos (artículos en Casabella, Edi- [illegible] *publicando ambos, coincidiendo una vez más, en esta ocasión en la fecha, 1966, sendos libros, —Il territorio dell'architettura y L'architettura della città—, que ya desde sus mismos títulos algo dicen sobre cuáles sean sus posiciones: la de Gregotti, más amplia, procurando entender desde la arquitectura toda la formación del mundo en torno; la de Rossi, limitada al campo de acción específica de la arquitectura, pero reivindicando su autonomía en su decisiva contribución a la forma de la ciudad. Ambos libros son valiosos todavía, a pesar de ulteriores elaboraciones, para aproximarse a la obra y pienso que hay que comenzar con ellos cualquier posible examen que de ella se haga.*

Cuando Gregotti publica, en 1966, Il territorio ha pasado ya por la experiencia crítica que la arquitectura italiana de los tardíos cincuenta hizo del movimiento moderno (crítica que puede quedar ejemplarizada en edificios como Torre Velasca o el Pabellón de Bruselas, ambos de 1958) y tomado parte activa en la discusión entablada al comienzo de los sesenta, discusión en la que se entrecruzan temas como la lingüística y la antropología por un lado, con la puesta en crisis del historicismo y la exigencia de empeño político, por otro. Tiene ya sobre sus espaldas una labor amplia como arquitecto y designer y ha quemado las primeras etapas de su carrera en una línea a caballo del neoliberty y el neorrealismo, con matices propios de los que quizás una





B



C



A > Arquitecturas Bis. Enric Satué

B > *La Rebelión de las Masas*

Anónimo argentino

C > *Sobre la Amistad*

NOTA > 1 La editorial *nueva visión* —cuyo nombre proviene de la revista fundada por Tomás Maldonado en 1951— se creó en el año de su partida a Ulm, en 1954, y su primer libro fue el *Max Bill*, del mismo Maldonado. Jorge Grisetti (1929-1979), arquitecto y músico, fue el impulsor y el director de la editorial hasta su muerte.

A

◂ BARÇA Y ESPANYOL, SEMIFINALISTAS EN LA COPA • PÁGS. 51 A 53 ▸

LA VANGUARDIA

MADRID

JUEVES, 17 DE FEBRERO DE 2000 | Fundada en 1881 por don Carlos y don Bartolomé Godó | Número 42.482 125 ptas. / 0,75 euro

la cultura en la Argentina y la difusión del proyecto moderno en el mundo de habla hispana en esa etapa.

Existió otra circunstancia especial para el desarrollo de nuestra editorial y para la difusión del libro argentino: la dictadura de Franco en España, desde 1939 hasta su muerte en 1975.

Es sabido que las dictaduras no son períodos propicios para la difusión pluralista de ideas y, por ende, para el florecimiento de la difusión del libro. Baste recordar la quema de libros en el Putsch de Hitler en 1933, en la Alemania nazi y en nuestro país, las tantas persecuciones y prohibiciones, coincidentes con las dictaduras de turno: la de Onganía, a partir de 1966, y la sangrienta de Videla, a partir de 1976.

Esta situación no es patrimonio exclusivo de América Latina, sino que, como señalé, lo mismo ocurrió en la Europa de Hitler y de Mussolini, también en la España de la guerra civil. Desde Alemania, Polonia, España y demás países sojuzgados por la persecución política y racial, llegó a la Argentina un grupo de inmigrantes europeos. Entre ellos, los españoles refundaron nuestra industria editorial: Gonzalo Losada (Editorial Losada), Santiago Rueda (Editorial Santiago Rueda), Antonio López Llausás (Sudamericana), Medina del Río y Álvaro de las Casas (Emecé Editores), Pedro García (El Ateneo) son algunos de los nombres que deben recordarse de esa etapa en que Buenos Aires se convirtió en "la meca de los republicanos exiliados"[2].

No se publicaba en España. Había un hueco, y los libros argentinos lo llenaron. Nuestra pequeña editorial, junto a nueva visión, contribuyó a paliar la situación, noso-

NOTA > 2 Véase la obra de Leandro de Sagastizábal, *La edición de libros en la Argentina*, Eudeba, Buenos Aires, 1995.

NOTA > 3 Debería incluirse a *Ediciones La Isla*, dirigida por el ingeniero Basilio Uribe, que editó en 1956 *Alcances de la arquitectura integral*, y a *Emecé*, que publicó las primeras obras de Lewis Mumford.

NOTA > 4 Véase *Esquema de la Arquitectura Europea*, por Nikolaus Pevsner, pág.11, *Ediciones Infinito*, Buenos Aires, 1957.

tros en el campo de la arquitectura, el planeamiento, el diseño y las artes visuales, y *nueva visión* ampliando la temática a la Sociología, la Psicología y la Filosofía[3].

Nuestro esquema de la arquitectura europea, de Nikolaus Pevsner, se vendía en toda América latina, pero España era el comprador número uno. El mismo Pevsner, para nuestra primera edición de 1957, encomendó a René Taylor, profesor de la Universidad de Granada, la ampliación de su texto con párrafos y referencias a la arquitectura en España, que no figuraban en la edición inglesa[4].

Durante ese largo período, *Infinito* introdujo en España el pensamiento de hombres de la talla de Walter Curt Beherendt, J.M.Richards, Patrick Geddes, Walter Gropius, Rudolph Arnheim, Herbert Read, Louis Sullivan, Le Corbusier, Max Bill, Bruno Zevi, Lewis Mumford, Erwin Panofsky, Giorgy Kepes, Laszló Moholy-Nagy, James Gibson, Christopher Alexander, Rayner Banham, etcétera.

Años después, en 1963, fundé la revista *summa*, que abarcaba la temática de la arquitectura y del diseño gráfico e industrial y que también tuvo una muy buena aceptación en España. Coincidentemente, durante esos años estuve relacionado con los arquitectos y diseñadores españoles, Oriol Bohigas, Federico Correa, Rafael Moneo y Helio Piñón, quienes, en 1974, crearían la excelente publicación *Arquitecturas-BIS*, brillantemente diseñada por Enric Satué, que protagonizó un momento iniciático del florecimiento del pensamiento proyectual español y de la formidable expansión que tendría la industria editorial española, después de la muerte de Franco, en 1976.

Un hecho editorial trascendente y que se vinculó en forma directa con el lector español fue la publicación, en 1961, conjuntamente con la editorial alemana *Herd Hatje*, del libro *Antoni Gaudí* —gran formato, tapas duras, a todo color y con una cubierta de Joan Miró— cuyos autores fueron el inglés James Johnson Sweeney y el catalán Josep Lluís Sert. No se puede hablar de influencia editorial argentina durante la dictadura franquista en España sin mencionar la monumental obra que hizo EUDEBA durante el período 1955 hasta su desmantelamiento en 1966 por el golpe de Onganía, cuya edición del famoso libro de Rudolph Arnheim, *El arte y la percepción visual*, se convirtió en un verdadero *best-seller*, para los interesados en esa área del pensamiento proyectual.

Es a partir de 1966 cuando se produce una oleada de profesionales argentinos hacia España, curiosamente integrando más el área del diseño gráfico y de la comunicación publicitaria que de la arquitectura.

Me parece adecuado citar las palabras de Enric Satué para narrar ese momento[5].

"...1971 fue un año crucial... para el desarrollo del DG español,... con la publica-

A > La Vanguardia
Milton Glaser & Ricardo V. Rousselot

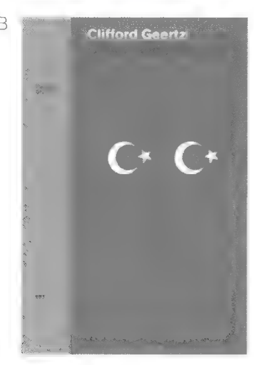
UNA POSIBLE INFLUENCIA

NOTA > 5 Véase "Signos del Siglo"- 100 años de Diseño Gráfico en España, Editado por el Ministerio de Educación y Cultura, conjuntamente con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, marzo de 2000. Se trata del Catálogo para la Megamuestra de Diseño Gráfico, curada por Alberto Corazón, Emilio Gil y Enric Satué.

A



B



ción del artículo de Valeriano Bozal: *La revolución de la imagen*, publicado en *Triunfo* (semanario de política y cultura de obligada lectura entre el progresismo militante)... la obra cartelística y editorial de Alberto Corazón... las cubiertas para *Alianza Editorial*... de Daniel Gil...".

Agregando luego: "...Fue una escalada colectiva a la que también aportaron ilusión, experiencia o energía (o ambas cosas a la vez), los brigadistas del diseño gráfico internacional "alistados en una España —la de los años sesenta— que todavía luchaba por reivindicar los valores aniquilados en el extranjero por las nuevas dictaduras militares o financieras: Yves Zimmermann, América Sánchez, Carlos Rolando, Mario Eskenazi, Reinhardt Gade...".

Que en esta mención figuren tres argentinos y que sea Satué —un destacado historiador del Diseño Gráfico— quien lo comente, me permite suponer que, en alguna medida, la influencia existe. Ponderar la presencia de diseñadores gráficos argentinos en España no es tarea difícil, sino todo lo contrario. Por otra parte, creo que en las últimas tres décadas el diseño gráfico español y la comunicación, en general, se han desarrollado con una autonomía y una personalidad propias. Pienso que nuestros diseñadores crearon un estilo que se fusiona con esa personalidad y con las raíces culturales europeas adaptadas al espíritu español.

Nos podemos preguntar si el magnífico logotipo Barcelona (1982); la gráfica para ARCO (1987) o la identidad de la Expo Internacional de Sevilla (1992) del rosarino C. Rolando-Sánchez; la identidad visual de los Establecimientos VINÇON (1972) del bonaerense América Sánchez (Juan Carlos Pérez Sánchez); las tapas de los libros de *Editorial Paidós* del cordobés Mario Eskenazi o el logotipo (¡hecho en equipo nada menos que con Milton Glaser!) para el diario *La Vanguardia* (1981-89), del chaqueño y genial letrista, Ricardo V. Rousselot, tienen algo en común.

La respuesta a tan difícil interrogante la podemos encontrar, quizá, en Buenos Aires, en 1937, cuando se inaugura la *Colección Austral* de *Espasa Calpe* Argentina, y un anónimo diseñador argentino (...?) crea la primera gráfica de la colección que se inicia nada menos que con *La rebelión de las masas*, de José Ortega y Gasset.

Tapa y contratapa integral, con el fondo de una retícula ampliada, lenguaje gráfico renovador y audaz para esos años, digno, tal

NOTA > 6 Enric Satué realizó una versión, en 1986, manteniendo el fondo con fidelidad e introduciendo sutiles cambios en la tipografía. La versión de 1996 tiene, también, una modificación en la retícula de fondo. Cambios que mantienen respetuosamente la identidad gestáltica del diseño original de 1937.

vez, de Max Huber... Imagen que recorre el mundo y persiste, aún hoy, con la nueva versión[6] que respeta a aquella y mantiene esa misteriosa línea del estilo que caracteriza a ciertas manifestaciones de nuestra gráfica vernácula, en el ámbito español ■



C

A >

B >

C > [illegible] Carlos Rolando

AUTOR > **HELOISA F.G. DA COSTA**

"Salvador, patrimonio de la humanidad y ciudad de la alegría" fue el eje para desarrollar acciones de preservación del patrimonio cultural y natural. Texto en portugués, Traducción: Arq. Viviana Miglioli

Experiencia de Bahía

Heloisa F.G. da Costa
Doctora en Sociología de la Cultura. Profesora adjunta de la Universidad Federal de Bahía

La idea de que un planeamiento interpretativo[1] del patrimonio cultural puede ampliar las potencialidades del turismo urbano y rural está siendo aceptada cada vez más. Entretanto, para que esto ocurra, es fundamental la creación de cursos y programas de entrenamiento orientados a la gestión cualitativa y participativa del patrimonio, que permitan que la comunidad se integre e interactúe en el proceso interdisciplinario de interpretación y de uso adecuado de su patrimonio.

Con ese objetivo, los órganos que actúan en el Centro Histórico de Salvador vienen estructurando proyectos educativos con fundamento constructivista, en los que los participantes puedan "aprender a aprender"[2]. Tales proyectos están siendo pensados para que se articulen y se complementen en las diversas áreas: museos e instituciones culturales diversas, universidades, escuelas, formación profesional para atender a las distintas posibilidades de las ramas del turismo y de servicios, formación cultural de la población en general.

La Prefectura Municipal de Salvador, el Gobierno del Estado de Bahía y la Universidad Federal de Bahía trabajan en conjunto y consideran que estos proyectos:

> promueven el interés de la población local y de los visitantes con relación al patrimonio cultural y natural;

> aumentan el grado de conocimiento sobre el patrimonio de la ciudad de Salvador;

> contribuyen para el desarrollo de acciones de preservación y de dinamización. Para ello es necesario instalar y recuperar equipamientos urbanos y espacios públicos, incentivar acciones educativas y culturales volcadas hacia el uso adecuado del patrimonio y estimular la creatividad colectiva.

SALVADOR, PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD Y CIUDAD DE LA ALEGRÍA > Capital del Estado de Bahía, el municipio de Salvador

ocupa una superficie de 324 km², habitada por, aproximadamente, tres millones de personas, distribuidas entre el continente y las islas. El Centro Histórico de Salvador se sitúa en un área de 76 hectáreas, con una red consolidada de servicios (16%), comercio (82%) e industria (2%). De los establecimientos existentes en el Centro Histórico, la mayor parte se dedica al comercio de ropas y objetos, diversificándose enseguida para los sectores del ocio y los espectáculos, alimentación, hospedaje y oficinas. Habiendo sido restaurado de forma más efectiva en 1992, el Centro Histórico se viene afirmando como factor de atracción preponderante para los flujos de turismo nacional e internacional.

Salvador es una ciudad rica en contrastes; el más marcado es lo colonial que convive con un proceso de modernización acelerada. Los equipamientos urbanos contemporáneos de tecnología avanzada y la mejora en la infraestructura son señales evidentes de su desarrollo. Asociada a la renovación urbana está la perspectiva de aumento del turismo, ya que el hecho de dotar a la ciudad de condiciones más adecuadas y confortables es un factor de atracción para la llegada de un contingente mayor de visitantes, que se encanta con el patrimonio histórico y sus bellezas naturales.

El interés creciente por el turismo cultural en Brasil y en otros países en desarrollo da una dimensión de su enorme potencial económico y social. En especial, Bahía posee un excepcional patrimonio histórico-cultural que, aliado al medio ambiente natural, estimula el surgimiento de acciones afirmativas que salvaguardan la riqueza cultural y posibilitan un desarrollo armonioso y auto-sustentado.

Para 2005, la proyección apunta a un flujo global de 5,6 millones de visitantes y una generación de empleos del orden de 121 mil directos y 544 indirectos.[3]

El hecho de constatar que la explotación adecuada del turismo cultural es un factor de desarrollo evidencia, en el caso de Salvador, la necesidad de formación y capacitación de recursos humanos y la integración comunitaria para que los servicios ofrecidos tengan la calidad deseada y atraigan todavía más a los interesados en arte, cultura, historia, ocio y aventura.

PATRIMONIO COMO PEDAGOGÍA SOCIAL >

La definición de patrimonio cultural más comúnmente adoptada[4] afirma que "el patrimonio cultural de una nación, región o comunidad está compuesto de todas las expresiones materiales y espirituales que lo constituyen, incluido el medio ambiente natural". Esto significa que de la antigua noción de monumento se pasó a admitir otros símbolos en la categoría de patrimonio, por ejemplo, los mitos, las leyendas, las tradiciones populares y hasta ciertos hábitos, vestimentas, costumbres y olores característicos. En el caso de Bahía, y más específicamente de Salvador, el típico olor a *dendê* en las calles o la amabilidad natural de la gente de la tierra están comenzando a integrarse como patrimonio bahiano, componiendo la identidad cultural.

En el momento en que se reconoce que el patrimonio es uno de los aspectos más preponderantes de la imagen cultural de una sociedad, es necesario estimular la toma de conciencia de la población acerca de la importancia de preservar el patrimonio común a todos. El concepto de preservación implica una actividad dinámica y afirmativa de interacción entre el bien cultural cargado de

NOTA > 1 *Interpretación del Patrimonio para el turismo sustentable: una guía.* SEBRAE (MG) - Belo Horizonte, 1995.
NOTA > 2 Inhelder, Bovette e Sinclair. *Aprendizaje y Estructura del Conocimiento.* San Pablo, Editora Saravia, 1977.
NOTA > 3 Fuente: BAHIATURSA
NOTA > 4 Declaración de Caracas, 1992

> símbolos y los actores sociales que lo producen o lo utilizan.

En ese sentido, respecto de los productos fabricados y vendidos en el puesto de una bahiana de *acarajé*, por ejemplo, se requiere tener entrenamiento intensivo en cuanto a la higiene y la calidad de los servicios, buena atención al cliente, capacitación culinaria; además, el valor cultural agregado demuestra que el turista no está comprando un simple *acarajé*, sino que está inserto en un conjunto de valores culturales que implican una historia del gusto, de las costumbres, del cotidiano secular de una ciudad. El olor del aceite de *dendê* que traspasa las calles y plazas es un valor patrimonial que da el cuño característico de esta ciudad híbrida y mezclada. De allí la importancia en estimular a las bahianas a que conozcan la historia y el patrimonio de la ciudad, además de capacitarse para producir y mostrar lo que pretenden vender, ya que ellas estarán contribuyendo a la preservación de un bien cultural.

Existe una vasta gama de bienes —procedentes sobre todo del hacer popular— que por estar insertos en la dinámica viva de lo cotidiano no son considerados como bienes culturales, ni utilizados en la formación de las políticas económicas y tecnológicas [...] creemos que las políticas económicas y tecnológicas del país necesitan reinsertar los bienes culturales nacionales para concretizarnos en un desarrollo autónomo[5].

Con este concepto ampliado de bien cultural, se reitera la importancia de la ciudad como centro de cultura y educación, y del valor de su patrimonio como vehículo de identidad.

Considerando que el desarrollo social debe permitir al ciudadano la plena realización de sí mismo, primero en el plano individual, después en el plano familiar, y finalmente, en el plano social a través de la relación con sus semejantes, es posible hablar también de una democratización del patrimonio a través de la cual todos los ciudadanos, sin distinción alguna, puedan manifestar su participación en la sociedad civil organizada a partir del uso socio-pedagógico de todas las expresiones patrimoniales que les pertenecen. Este proceso de participación estimula el surgimiento de un ser social enraizado en valores culturales que le propician una autoestima elevada y un compromiso con su lugar de pertenencia[6].

En ese contexto de protección consciente del patrimonio cultural, se insertan las estrategias de la Educación Patrimonial, que se constituye en el estudio del patrimonio como una importante experiencia educativa y facilita al público de todas las edades una integración en la comunidad en que se vive.

Se constata una deficiencia generalizada, respecto de las prácticas de la población, en la exploración y el uso del patrimonio local, que contienen una importante vertiente de educación para la ciudadanía. Salvador, que está inserta en un grupo de ciudades patrimonio mundial, no escapa a las cuestiones de cómo mantener el patrimonio (que está más allá del Centro Histórico reconocido internacionalmente) y permitir el desarrollo económico y social, adoptando un planeamiento urbano moderno que introduzca nuevas tecnologías, equipamientos aventurados y soluciones del siglo XXI para la mejora de la calidad de vida de la población. Los estudios sobre la adaptación entre el pasado y el presente han sido constantes en las ciudades históricas y las sugerencias de uso integrado del patrimonio como factor de desarrollo se vienen mostrando como las más pertinentes y facilitadoras del diálogo entre generaciones.

Entendiendo que la integración del individuo en la sociedad se da, principalmente, por medio de la educación y del trabajo, y que el agregado de valores culturales a la educación formal sólo puede contribuir para la ampliación cualitativa del conocimiento individual y colectivo, la propuesta de creación de un Programa Educacional basado en la Educación Patrimonial se muestra coherente y actual. Se considera que el turismo cultural puede convertirse en una alternativa para el desarrollo del turismo con énfasis en la sustentabilidad, uniendo el compromiso con la responsabilidad social.

NOTA > 5 Maglhaes, Aloisio. *¿Es triunfo? La cuestión de los bienes culturales en Brasil.* Río de Janeiro. Fundación Roberto Marinho, 1997.
NOTA > 6 Costa, Heloisa H.F.G. *Les Musées D'Histoire des Villes: Leur Contribution au Dèveloppement Social Contemporain.* Tesis de Doctorado defendida en la Université du Québec à Montréal, abril, 2000.

Reconociendo que la salvaguarda es una valorización de los centros históricos, cuando resultan de una acción bien desarrollada, se convierten en un factor de enriquecimiento cultural, social y económico sustentable de la ciudad entera y una garantía de mejoría de la calidad de vida de sus habitantes, la propuesta de proyectos específicos favorece el aprendizaje de un nuevo mirar sobre la ciudad que, efectivamente, es un museo a cielo abierto. Esta ciudad museo contiene una variedad de objetos testimonios: calles cargadas de historia, monumentos, medio ambiente natural, instituciones que guardan en sus acervos innumerables objetos significativos, creencias, hábitos, tradiciones eruditas y populares. La ciudad museo es una ciudad educativa, un banco de datos, vivo y dinámico, del proceso histórico-cultural, pero necesita de un movimiento activo para que turistas y ciudadanos aprendan a realizar la lectura y la comunicación sobre su patrimonio.

Cuanto más rápida y eficaz sea la alfabetización de los ciudadanos respecto de su patrimonio, mayor será la posibilidad de que se generen las condiciones necesarias para una gestación democrática y participativa de la ciudad. Es importante emprender acciones destinadas a brindar a sus comunidades locales la capacidad de asumir la responsabilidad de su desarrollo y la protección de su patrimonio, principalmente, con referencia a la lucha contra la pobreza, la delincuencia y las condiciones inadecuadas de vida, que constituyen problemas graves en los centros urbanos actuales, al generar violencia y vandalismo por toda la ciudad.

En razón de esto, y en consonancia con el más reciente modelo pedagógico de educación, donde se considera fundamental "aprender a aprender, aprender a ser, aprender a convivir, aprender a hacer", se está proponiendo una actuación integrada en la ciudad de Salvador, con la finalidad de:

> fortalecer la cultura de la hospitalidad;

> favorecer la inserción de los jóvenes en el mercado de trabajo, ampliando su competencia cultural y profesional;

> incentivar procesos de educación permanente y de responsabilidad social de instituciones culturales y organizaciones diversas;

> estimular el sentimiento de pertenencia del ciudadano con relación a su ciudad;

> promover acciones educativas y culturales que ayuden a los participantes a conocer más profundamente la ciudad, a perfeccionarse continuamente y a prepararse para la adaptación a diferentes tipos de trabajos;

> crear productos educacionales que sean instrumentos de la acción educativa y cultural con el patrimonio, en las escuelas, universidades y empresas;

> promover la educación permanente de los ciudadanos ■

AUTOR > **MARTÍN GROISMAN**

Más allá de las temáticas que adopten los programas del género, interesa el análisis de las metáforas, que desnudan el rol de la TV actual.

OPINIÓN

Martín Groisman
Productor y Director de TV. Profesor Regular adjunto de MEI-Diseño Gráfico-UBA. Coordinador del Posgrado de Diseño Digital FADU-UBA

La realidad como espectáculo

LA CAJA BOBA, LA REALIDAD Y LOS ESPEJITOS DE COLORES > La Televisión —como muchas otras cosas en los últimos tiempos— ha cambiado. Un simple artefacto electrodoméstico, en su origen, destinado al entretenimiento y a la información, ha pasado a convertirse en uno de los instrumentos privilegiados de dominación y control social utilizados por el "nuevo orden mundial", ocupando un lugar estratégico en el proceso de formación de la opinión pública (léase ideología).

Todo lo que en ella sucede obedece —casi exclusivamente— a fines económicos y políticos (no siempre muy evidentes).

Las grandes corporaciones han construido sus imperios mediáticos con la única certeza que ha quedado en pie, globalización mediante: quien controla la información, controla el mundo.

En un país conmovido por la crisis social y económica más dramática y profunda de su historia, la televisión, una vez más, puede ser vista como un espejo de la realidad. Pero no se trata de cualquier tipo de espejo, sino uno de esos espejos de feria de pueblo (cóncavos o convexos) que nos devuelven una imagen deformada y grotesca de nosotros mismos. La proliferación de todo tipo de programas basados en el mismo concepto: convocatoria masiva de gente "común", su selección y posterior eliminación, obliga a preguntarse por el sentido de todo esto en el contexto actual.

EN EL PRINCIPIO FUE EL "BIG BROTHER" > Cuando, en 1948, George Orwell escribió su novela *1984*, imaginaba como sería el mundo en el futuro: una sociedad cuya mayoría vive en condiciones de esclavitud, totalmente sometida por un estado totalitario que rige la vida y los destinos de todos sus ciudadanos. Esta pesadilla de sometimiento total se encarna en la figura del "Big Brother", un ser siniestro y omnipresente que vigila y controla a la gente a través de pantallas ubicadas hasta en los espacios más íntimos de su vida cotidiana. Lo que nunca imaginó Orwell es que, en ese futuro tan temido —es decir, hoy— su idea pesadillezca del telecontrol pasaría a convertirse en el "entretenimiento" televisivo más exitoso del recién estrenado siglo XXI

El nuevo formato "estrella" de la TV, el *reality show*, si bien es importado, ha sido

adoptado fervientemente por productores y público en general, convirtiéndose en un claro exponente televisivo del estado de conmoción y de confusión en el que se encuentra la gente de nuestro país.

La dinámica del *Gran hermano* es muy simple: encerrar en una casa a un grupo que debe ir "eliminando" a sus compañeros hasta alcanzar la victoria final: ganar plata y, fundamentalmente, ser famosos.

En el camino, el público asiste a la televisación, en directo, de los vaivenes en la relación de los participantes, que a través de intrascendentes charlas y apasionantes acciones —como tomar un jugo, hacer las camas o dibujar en la pared—, nos revelan por dónde van pasando sus emociones, amores y odios.

No interesa el talento, no interesa la formación, no interesa la solidaridad. Lo único importante es ser lo suficientemente psicópatas como para seducir al público, superar a los demás competidores y ganar, a cualquier precio.

Con el éxito logrado por este primer experimento, aparecieron las diferentes variantes de *reality*: expediciones a islas paradisíacas; fabricación de cantantes *pop*; selección de futbolistas; actores que "hacen" de gente común; gente que busca (desesperadamente) trabajo; parejas infieles, etcétera.

Todos quieren ser famosos por un día (o por lo menos dos).

El último gran invento del género ha llevado las cosas a un terreno que abre las posibilidades de la imaginación hasta límites imposibles. Se trata de un concurso de preguntas y respuestas (un clásico de toda la vida), pero con el agregado de un dispositivo que registra la frecuencia cardíaca del concursante. A mayor adrenalina, mayor velocidad de sus pulsaciones.

Frente a esta escena, cabe imaginar la fantasía (oculta) de los productores y espectadores: asistir al momento exacto en el que el concursante —víctima de la tensión a la que se ve expuesto— revienta de un infarto. ¡*Rating* garantizado!

Siguiendo en esa línea, podemos proponer a los productores de TV un nuevo programa que se llame *Electroshock*. A cada respuesta incorrecta, se aplica una pequeña descarga eléctrica. Gana el participante que logra salir antes de quedar completamente lobotomizado...

Más allá de la temática que adopte el programa, lo que se pone en juego en cada uno de estos casos es una metáfora —muy poco sutil— del modelo de exclusión social y sus valores dominantes.

La ley darwiniana de la supervivencia del más apto se pone en escena de manera brutal.

Las leyes del mercado (neoliberal) autorizan la práctica desleal, la zancadilla, y el valetodo.

MI MARIDO SE ACUESTA CON MI HIJA, CON MI MAMA Y CON EL PERRO DE LA VECINA >

El universo televisivo actual no se limita a los *reality*, ya que también existen otros subgéneros de *ficción real*: los *talk shows*, los programas de chimentos, los programas con paneles, y todas las variantes actuales del pseudoperiodismo.

¿Qué significa esta proliferación de programas patéticos y decadentes, donde ignotos personajes muestran sus miserias, su falta de talento, sus dramas cotidianos? Aquí se expresa con la mayor transparencia el verdadero rol de la TV actual, su objetivo más preciado: la búsqueda de la saturación por vía de la repetición, para lograr el embotamiento total. El nuevo opio de los pueblos se suministra en altísimas dosis por vía electrónica. La vigencia de la democracia garantiza la libertad de expresión. Esto obliga a refinar los mecanismos de control de la información. La televisión ha adoptado una nueva forma de censura —sutil, pero despiadada— que trabaja con la siguiente consigna: se puede hablar de todo, pero poco. En cualquier programa de las 3 de la tarde podemos ver un travesti explicando lo difícil que es su trabajo en las calles, se puede hablar del aborto, de curas pederastas, de policías narcotraficantes, de jueces corruptos, de chicos que comen basura en la calle, etcétera. Ningún tema está vedado, pero eso sí... nada merece una reflexión que exceda los dos minutos y medio. NO vaya a ser que la charla se extienda demasiado y se arribe a alguna conclusión inquietante...

Nos vamos a un corte y enseguida volvemos... con otro tema de candente actualidad ■

AUTOR > IGNACIO LEWKOWICZ > PABLO SZTULWARK

Estas reflexiones, a partir de un texto de Guy Debord[1], sobre la ciudad contemporánea forman parte del libro *Arquitectura plus de sentido*; una contribución al pensamiento actual de la disciplina.

Ignacio Lewkowicz
Licenciado en Historia. Profesor de Etica y Derechos Humanos de la Facultad de Psicología de la UBA

Pablo Sztulwark
Profesor titular interino Intr. Conocimiento Proyectual I y II Proyectual CBC-UBA

Ciudad y situaciones urbanas

1 > Quizás el turismo sea un modo extraño pero útil de aproximarse a la comprensión del estatuto actual de las ciudades. Pues el turismo es ante todo una práctica que sitúa los lugares en el espacio de los flujos. El devenir turístico de los lugares los suprime como lugares, porque los lugares al devenir espectáculo, entran en una equivalencia general. Los sitios turísticos equivalen porque no son lugares singulares, sino posibilidades genéricas en un catálogo posible de viajes: Yucatán, Florencia, Caminito, Antártida, Estratósfera.

El modo turístico de recorrer la distancia suprime la singularidad de los lugares. Por eso Debord define el turismo como un "ir a ver lo que ya se ha vuelto trivial". El turismo trivializa los lugares.

Si el viaje era una experiencia del lugar, el turismo es la figura por la cual un espectador se traslada a ver, en tanto que espectador, lo que ya se ha codificado como equivalente turístico de otros lugares. Esa cosa que se está fotografiando, se está fotografiando porque ya se ha vuelto trivial, se ha vuelto el signo del turismo.

Según Cristina Corea, espectador y testigo constituyen dos modos distintos del mirar. El espectador está fuera de la escena y la observa; el testigo está adentro de la situación y la habita. El espectador constituye lo que reúne como espectáculo, el testigo se constituye a partir de lo que ocurre. El viajero es testigo; el turista, espectador. El viajero habita el lugar; el turista recorre —o disuelve— el lugar según la lógica del flujo.

Pero el turismo era sólo un modo de aproximarnos al estatuto de la ciudad actual. Pues esto no acontece sólo con turistas. Los residentes de una ciudad también sostienen el mismo efecto. El turismo convierte o pliega los lugares a los flujos. Es cierto que hay lugares; pero es cierto también que están sometidos al flujo turístico. Paulatinamente la identidad de los lugares empieza a constituirse desde la trama turística más que desde sí.

Este estatuto de la ciudad se corresponde con el devenir actual del capitalismo. La ciudad espectáculo, la ciudad turística, constituye una especie de abolición capitalista actual de la ciudad instituida otrora por el capitalismo mismo en su dimensión urbanística.

Se puede definir el urbanismo burgués tradicional en su conexión íntima con la di-

NOTA > 1 Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo. Biblioteca de la mirada.* Editorial La Marca. Buenos Aires 1995.

námica del capitalismo. La dinámica del capitalismo consiste en producir desde el capital las condiciones que vuelven todo compatible con él. El capitalismo es la primera lógica social que tiene potencia para generar un entorno a su imagen y necesidad. Casi no admite condicionamientos, porque puede generar su propia base. La base concreta para el capital globalizado no podría ser el ambiente urbano ya dado, que está anclado a los lugares y a la historia, sino que tendría que ser la ciudad generada como base operatoria para el capitalismo.

En la perspectiva de Debord, el arte de generar la ciudad desde el capital para el capital es lo que llamamos urbanismo. Cualquier otra definición de urbanismo en esta línea ocultaría la relación esencial con el capital y nos volvería incomprensible el devenir actual de la ciudad.

El capitalismo opera desde el sesgo urbanístico sobre el ambiente natural y humano. Ese sustrato deviene ciudad por el urbanismo. Es decir, el urbanismo es la transformación de esto en ciudad, consiste en hacer ciudad de distintas condiciones, ciudad capitalista, se entiende.

Sobre la vida urbana, el urbanismo opera codificando, disciplinando, sometiendo lo real de las situaciones urbanas bajo un plan regulador. Pues la ciudad misma es una contradicción. Por un lado, es la posibilidad espontánea del encuentro; por otro, el urbanismo es la codificación a priori que tiende a impedir lo peligroso o aleatorio del encuentro espontáneo posibilitado por la ciudad misma.

Podemos entender ahora la diferencia de perspectiva entre pensar en la ciudad y pensar en situaciones urbanas. La ciudad es esta instancia propia del urbanismo que codifica, que proporciona una identidad y un lugar para cada cosa. Por el contrario, las situaciones urbanas se organizan a partir del viviente, del habitante aquí y ahora, en la espontaneidad de su hacer en la ciudad.

Según los planos urbanísticos, la ciudad del obrero es una, la ciudad del administrativo es otra, la ciudad del ejecutivo es otra. Y la ciudad es la codificación estatal de todas esas ciudades. La ciudad es el distribuidor de esas ciudades. La ciudad es la instancia por la cual quedan abolidas las situaciones urbanas en nombre de estas distribuciones prolijas.

II > Lo cierto es que no hay forma de evitar las situaciones urbanas. Es un principio real. Si llamamos La Ciudad al plan del urbanista, es decir al plan del Estado, al plan de separación de lo espontáneo y unión de los decorados, no habría forma de que la ciudad evite las situaciones urbanas. Pero no siempre las situaciones urbanas generan su propia espacialidad. No siempre marcan en la trama urbana la huella de su novedad. Muchas veces sus eventos no son más que el estallido evanescente de una noche alocada sin consecuencias sobre el día siguiente; porque si se evapora, como en la fiesta de Serrat, cada uno vuelve a su lugar codificado.

Se plantea entonces una diferencia fuerte para el arquitecto: pensar desde la ciudad o pensar desde situaciones urbanas. Pensando desde la ciudad hay, implícitamente enunciada, una potencia de subordinación de las situaciones urbanas a un orden preestablecido. El arquitecto que piensa por delegación de la ciudad administra un sentido preexistente. El que piensa, en cambio, por implicación en situaciones urbanas, opera en los hiatos del sentido preexistente.

> Por otra parte, pensar desde las situaciones urbanas supone que la ciudad no es una integración total a la que haya que plegarse o que se tenga que desplegar, sino que es un modo de configuración que constituye subjetividad, que constituye pensamiento, que constituye ocasión de intervención. No se suman todas las situaciones en la ciudad. O si se quiere, la ciudad en tanto que ciudad no existe, sólo existe en tanto que sumatoria imposible de situaciones urbanas.

Así, la ciudad en tanto que ciudad no permite subjetividad sino puros automatismos de recorridos estándar. Las existencias diagramadas por ese esquema no podrían llamarse vidas.

Ahora bien, la era del consumo torna imposible el urbanismo. El advenimiento del consumo y sus flujos produce tal volumen de residuo urbano y de espacio residual que resulta urbanísticamente intratable. La dinámica del capital hace que determinados sectores devengan residuales o imposibles de integrar a la lógica del capital.

Ya no es que los urbanistas separan lo que se une espontáneamente para unirlo en otro espacio, sino que la ciudad del consumo genera por su dinámica propia masas gigantescas de residuo urbano. La ciudad productiva, la ciudad estatal nacional, era tratable para el urbanismo. Pero la ciudad del consumo no es urbanísticamente procesable.

En esos espacios residuales, la gestión urbanística no es posible, porque la velocidad de instauración y destitución se escapa a cualquier plan. Pero esta vez lo que se le escapa al plan urbano no es el carácter multiforme de la vida. Lo que se escapa por velocidad al plan urbano es la iniciativa veloz del capital, pues el capital hoy puede armar negocios inmobiliarios muy rápido, que rindan inmediatamente aunque luego se degraden los espacios. Así, las urbanizaciones son una modalidad urbana que resulta no del plan de dominación del capitalismo estatal sino del puro flujo de capitales.

III > Si la ciudad del urbanismo estatal separaba la ciudad de la vida, las urbanizaciones contemporáneas (barrios privados, torres autosuficientes, etc.) tampoco reconcilian la vida con la ciudad. Más bien parecen profundizar la separación de la vida respecto de una representación banal. Podemos aproximarnos a esta separación mediante una ilustración habitual de la práctica profesional: el diálogo en el que un arquitecto y su cliente esbozan el sentido de un proyecto.

Para el cliente —no importa que sea particular o institucional, individual o comunitario, pobre o rico— , es mucho más fácil demandar la realización de una imagen que pensar en qué espacio quiere desarrollar sus prácticas. Le es imposible, si no es mediante el diálogo con un arquitecto, pensar cuál es el tipo de materialidad habitable, capaz de albergar su vida. El cliente conoce lo que le gusta por haberlo visto en películas, en televisión, revistas, etc., pero esa imagen carece de conexión con lo que necesita como materialidad para vivir. En esta separación entre la vida y la imagen, la subjetividad no piensa desde sus prácticas sino que demanda desde la imagen.

A sabiendas de esto los especuladores inmobiliarios han destituido a los planificadores urbanos. La planificación urbana se desplegaba en posición de estado; la especulación inmobiliaria opera en posición de mercado. El que separa al sujeto de sus prácticas no es el plan regulador de la ciudad sino la apuesta inmobiliaria.

El agente inmobiliario materializa la imagen que el cliente ha soñado. El arquitecto, en cambio, si actúa como tal, lo devuelve a sus prácticas para pensar desde ahí.

Aquí llamamos separación, al procedimiento que, en lugar de pensar la vida desde las prácticas, la deduce desde la imagen. Después, naturalmente, la imagen expulsa la vida, motivo por el cual se parte en busca de una imagen más completa. En ningún punto, entonces, se abre la fisura en que la vida busca su materialidad propia, sus espacios habitables. Esta demanda quizás desesperante, constituye la lógica del espectáculo.

En la lógica del espectáculo, lo máximo que puede hacer la vida es desestimar una imagen en nombre de otra imagen más plena. Es la dinámica del consumo: imagen

de plenitud, cada nueva urbanización constituirá un fetiche de la plenitud posible de la que se carecía. Imagen, aquí, significa desarraigo de las prácticas.

Llamamos escena al modo en que la vida se vive según la imagen. Llamamos situación al modo en que la vida se vive según las prácticas. Podemos pensar la diferencia entre ciudad viviente y ciudad de imagen, en torno de la película *The Truman Show*: lo que Truman cree que son situaciones son sistemáticamente escenas. Cristof opera como agente inmobiliario para convertir permanentemente las situaciones en escenas.

Las escenas se componen de puras representaciones o imágenes. Ahí la vida se convierte en el esfuerzo alienado en sostener la escena. Pues las escenas no tienen muchas variaciones posibles. Si una situación admite enorme dispersión de variaciones, una escena no admite otro desarrollo que su plenitud puntual.

Si no disponemos de una trama capaz de albergar las situaciones, por ser pura representación, las situaciones tienen que ser expulsadas de las escenas. Pues la escena no es más que una imagen encargada de perpetuarse como imagen, e incapaz de albergar las situaciones vitales, incapaz de albergar la materialización de la vida.

Si habíamos definido la Arquitectura como la producción de espacios habitables, nos encontramos hoy con la evidencia de que hay espacios inhabitables. Podríamos decir que espacios inhabitables son espacios ocupables, pero de sentido ya colmado. El puro ser de imagen no tiene ninguna chance de ser habitado porque su sentido es pleno.

Hemos visto que solamente es posible habitar un espacio si el sentido previo al habitarlo no es completo, es decir, si el habitar produce sentido. Tendríamos que llamar ocupar un espacio a la modalidad de estar en un espacio según la cual meramente se ejecuta un sentido que preexiste en lo construido. En la materialidad del mundo de Truman está el modo de vivir. Si quisiera materializarse algo vital, es decir habitarse, ese algo tendrá que ser expulsado. No es posible vivir en la isla de Truman.

Esto nos lleva a preguntarnos si esa materialidad construida o imagen de la imagen es Arquitectura. Si definimos Arquitectura como la producción de un espacio que puede albergar actos de habitar, si definimos Arquitectura como producción de espacios habitables, estas configuraciones sin ciudad, sin trama, no serían habitables, porque la trama es lo que permite que la situación se inscriba, y la imagen es lo que impide que la situación se inscriba, porque la expulsa.

Ahora bien, si el urbanista no había podido suprimir las situaciones urbanas en nombre de la ciudad, tampoco el agente inmobiliario podrá expulsar la vida de la trama urbana. Pues algo de la condición humana se juega en la condición urbana.

IV > Poco tiempo atrás en una charla en la Facultad de Arquitectura, Christian Ferrer precisaba el sentido subjetivo de la experiencia urbana. Según la tragedia antigua, en la entrada de la ciudad de Tebas, la monstruosa Esfinge formulaba una pregunta a los transeúntes que se dirigían a la ciudad; ¿cuál es el animal que anda primero en cuatro patas, luego en dos, finalmente en tres? Edipo acierta la respuesta. El hombre gatea en sus primeros años, marcha luego, más tarde encuentra en el bastón una pata auxiliar.

En la entrada de la ciudad, la esfinge preguntaba sobre la condición humana. Podemos imaginar que si esta pregunta se formula al entrar en la ciudad, es la ciudad misma la que la formula. Para entrar en el espacio urbano nos preguntamos por la condición humana. Pues la condición rural transcurre por otro andarivel, sin Esfinge que formule la pregunta. La ciudad nos interroga.

Esta dimensión inquietante de la ciudad no está incorporada en la ciudad de la imagen. Porque la ciudad como imagen, más que una interrogación sobre la vida, intenta fijar una plenitud de sentido. Pero así queda abolida la condición urbana de las ciudades, queda abolida la interrogación que hace la ciudad sobre la vida.

La condición rural supone una armonía entre la vida humana y el mundo natural. En la aldea campesina hay una adecuación exacta entre la organización natural y el destino social e individual. En el mundo cristiano-feudal, la subjetividad funciona según el síndrome de Popeye —mi abuelo fue marinero, mi padre también lo fue—. Hay repetición, hay certeza, hay destino. Por eso, ninguna estrategia formula preguntas y no hay interrogación. Esta materialidad confirma exhaustivamente este modo de vida: a cada uno le muestra lo que tiene que ver para vivir así.

La ciudad burguesa, en cambio, es la de los destinos posibles. El destino es enigmático para el hombre moderno. Toda la duda sobre el destino es propia del mundo burgués. La duda sobre el deseo propio se abre cuando el destino no es claro, o al menos, no es obvio.

Esta ciudad —a diferencia del espacio del señorío donde hay una adecuación perfecta entre las tareas, la materialidad y los modos de vida— es un espacio en el que cualquiera puede transitar por cualquier lado. Es cierto que el urbanismo traza planos para organizar circuitos codificados, pero la ciudad está llena de vidas posibles, está llena de experiencias, de gente rara, gente de fuera del propio entorno. Entonces, la ciudad propone a su habitante encuentros que preguntan cómo quiere vivir. ¿Voy a entrar en esta puerta o no voy a entrar? ¿Devengo de esta calle o no? ¿Se tuerce mi vida a partir de esta situación?

La ciudad es un arsenal de posibilidades vitales muy diseminadas. En este sentido, parece que hay una diferencia esencial entre la ciudad de Truman y la ciudad de las situaciones urbanas. Esa imagen de Truman no muestra otro modo de vida posible. A lo sumo se puede envidiar a otro, pero no interrogarse sobre sí. Incluso la envidia al que tiene una casa más grande, de imagen más plena, me confirma y no me interroga. Uno sabe quién es y quién quiere ser. No hay interrogación sobre el modo de habitar. Sólo ocurre que uno no cuenta con el dinero suficiente.

V > La trama de la ciudad es ante todo puramente formal: Se propone ante todo como soporte material de una trama simbólica, pero no se propone como el sentido de lo que puede ocurrir.

La vida a través de las situaciones irá inscribiendo sentido en esa trama formal. Como observa Gabriel Turrillo, en los renglones no está preescrito el texto. La ciudad es una sintaxis, es decir, un conjunto de reglas formales que prescinde de cualquier sentido. Es la condición formal a partir de la cual se puede articular sentido, pero que en sí no lo tiene.

La semántica será el conjunto de significaciones que se construyen respetando esa sintaxis, posibilitado por esa sintaxis y hasta en tensión con esa sintaxis, pero irreductible a ella.

La trama urbana permite alojar la vida si es una sintaxis, es decir, si no propone un modelo de vida sino que dispone materialidades para vidas posibles. En cambio, la trama no permite alojar la vida si es una semántica, es decir, un conjunto fijo de enunciados con significados ya dados. La ciudad puede albergar la vida si es una sintaxis que permite la inventiva semántica. No puede albergar la vida si la semántica está ya codificada.

La semántica en la ciudad de la imagen está establecida desde el vamos. Los ideales así lo imponen. Que la imagen ideal proceda del *merchandising* mediático o del saber universitario, que los ideales parezcan más bajos o más elevados, que los porte el cliente o el arquitecto, no altera en nada la cuestión: son ideales plenos de sentido a priori, es decir, imagen inhabitable.

Así, no se trata de ideales malos o buenos. Pues para inscribir la vida hace falta una inquietud, un interrogarse, y no una respuesta previa. Será necesario que haya algo más que ideales. Pues el ideal en tanto que ideal es previo a la interrogación.

El mundo de Truman no es sólo una semántica sino, ante todo, una semántica de los ideales. Y en la medida en que los ideales son ideales, no son rectificables por la vida. Se puede rectificar lo real, pero no lo ideal —que para algo es ideal—. Mientras la imagen construible sea la materialización del ideal, vamos a tener que rectificar la vida para que se sujete al ideal, pues no podemos actualizar el albergue para que se deje habitar por la vida.

La arquitectura de situaciones urbanas requiere una semántica que no está dictada previamente, que no esté cantada (que no sea obvia) por la sintaxis urbana. Está requerida por el espacio de la necesidad, el espacio de las funciones, el espacio problemático de los modos de vida concomitantes con esas necesidades y funciones, y supone una trama urbana que soporta y requiere de ese tipo de intervención.

En cambio, un espacio construido en la pura semántica no admite nada que desentone, nada que no repita el tipo ideal. En estos términos, la diversidad realmente denigra a un barrio Truman porque su ser es el del ideal; mientras que la diversidad agrega cualidad urbana a la ciudad. Se comprende entonces qué significa no albergar la vida. Significa: semántica pura, espacio de ideales, tipos de vida codificados, ausencia de interrogación sobre la vida, ausencia de interrogación sobre la materialidad urbana necesaria para esa vida. La vida ya es de una manera, entonces, todo el problema es cómo se materializa. En ese espacio "urbano", la vida es rural.

Ese barrio Truman, esa ciudad Truman y ese planeta Truman ya no codifican las situaciones urbanas desde la perspectiva estatal de la ciudad. Codifican desde la imagen plena de la operación inmobiliaria. Los efectos de ambas no son los mismos, pero se asemejan: la vida queda a salvo del encuentro aleatorio, de la experiencia accidental, del diálogo imprevisto. La vida no produce plus de sentido.

VI > Hemos visto que el arquitecto piensa por delegación de la ciudad. ¿De la ciudad? Eso es multiforme y equívoco. En lo que llamamos ciudad se entrecruzan lugares y flujos; se superponen la ciudad del urbanista, el especulador inmobiliario, las situaciones. Cuando el arquitecto piensa por delegación de la ciudad, entonces, ¿cómo piensa? Puede pensarla en la perspectiva del urbanista estatal, o puede pensarla en la perspectiva del urbanizador mercantil. Pero puede también pensarla desde el sesgo de las situaciones urbanas. Allí radicará, nuevamente, la dimensión arquitectónica del plus de sentido.

Si el espacio arquitectónico sólo puede ser habitado desde sus puntos de inconsistencia, lo mismo ocurre con la ciudad. La ciudad sólo puede ser habitada desde sus puntos de inconsistencia, es decir, desde sus situaciones. Los puntos de indeterminación que la vuelven habitable son los puntos en que precisamente el habitarlos produce plus de sentido. Desde ahí, desde los puntos de inconsistencia que la vuelven habitable, piensa el arquitecto por delegación de la ciudad.

El arquitecto piensa, entonces, desde los puntos de inconsistencia que, Arquitectura mediante, convierten un fragmento de ciudad en situación habitable ■

AUTOR > **AMALIA SATO**

"La escritura es íntegramente aquello por inventar, la ruptura vertiginosa con el antiguo sistema simbólico, la mutación de todo un faldón de lenguaje"
Roland Barthes

OPINION

Escrituras de Oriente

Amalia Sato

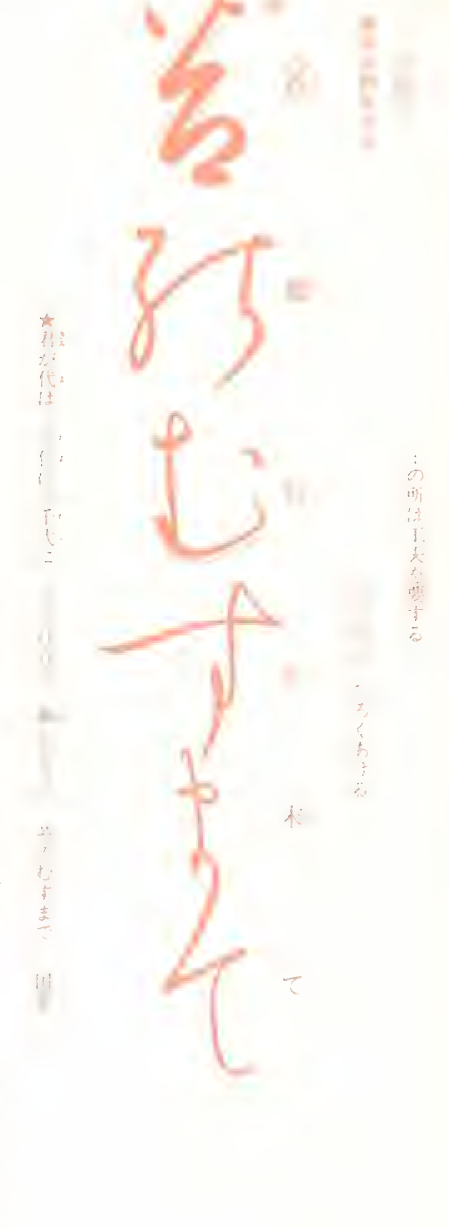
Profesora en Letras, UBA. Editora de la revista literaria *Tokonoma*. Reunió sus lecturas sobre literatura japonesa en un libro *Japon en Tokonoma* (2001). Tradujo *El Libro de la Almohada de Sei Shonagon* (Adriana Hidalgo).

Un joven novelista japonés elogia el *jizura* del escritor al que admira. Un término que, explicativamente, podríamos traducir como: la armoniosa distribución de las letras, la ubicación de los ideogramas en el plano del papel, sobre todo, el efecto visual de la página antes que el sentido.

La palabra latina civilización retrotrae a ciudadano y ciudad. El binomio chino *wen hua* significa la "transformadora influencia de la escritura". *Wen* es una noción que abarca más que el trazo del hombre y que incluye todas las líneas naturales que esperan ser interpretadas, señala una dimensión infinita e infinitesimal: todas la marcas naturales o culturales, vetas, constelaciones, huellas de patas de aves, dibujos de caparazones, literatura.

EL IDEOGRAMA COMO FASCINACION DE OCCIDENTE > La fascinación que ejerce el ideograma en el siglo XX y en este XXI, como la "otra" escritura, sólo ha sido igualada por los debates sobre los jeroglíficos egipcios durante los siglos XVII y XVIII. Fascinación por un Lejano Oriente japonés —como antes en el Rococó eran codiciadas las lacas y sedas chinas—, que no es asunto de paleógrafos, sino de poetas, pintores, diseñadores y hasta de ideólogos de la Cuenca del Pacífico, que proclaman la superioridad de lo que juzgan simbólico e icónico sobre el fonetismo.

Con un legado tan casual como concreto, cuando en 1913, la viuda de Ernest Fenollosa confía al poeta Ezra Pound los manuscritos de su esposo, fallecido en 1908, se inicia el movimiento que incorpora la escritura china como alimento de la imaginación poética occidental. Presentándose como una "hormiga solitaria fuera de su hormiguero destruido/salida del naufragio de Europa" al pie del Monte Taishan, Pound provoca para que "el lenguaje se cargue de sentido hasta el límite de lo posible, partiendo de palabras que proyecten imágenes sobre la retina mental". En la década de 1950, su lectura ideogramática fue retomada por los pintores informalistas que, iniciados en el Budismo zen y en el culto de los valores



beatnik, hicieron del *action painting* el ideograma gestual icónico.

En los setenta, Maurice Roche y Phillipe Sollers estaban convencidos de que el impacto conceptual de la escritura china haría tambalear el eurocentrismo y las bases mismas de la cultura grecolatina, y que obligaba a una reconsideración del sentido en el interior de un modelo limitado por el grafismo y por la escritura fonética y alfabética. Efecto de la Revolución Cultural maoísta, ésta era la aseveración de Sollers en el prólogo a la *Gramatología* de Derrida: "La escritura es al habla, lo mismo que China a Europa".

Por estos mismos años, se editan dos trabajos inaugurales para la bibliografía básica del turista en territorio japonés, que retoman el panegírico del ideograma, pero desde el registro visual. Japón es ante todo *Kanji* (aclaremos ya: escritura china y uno de los tres sistemas que allí se emplean). Un libro es *Patterns of Continuity*, del estudioso Fosco Maraini, quien, cámara en mano, con el espíritu de divertimento de su compatriota Giusseppe Arcimboldi, se propone descubrir familias de líneas y formas en la correspondencia de objetos aparentemente sin relación, pues, a su juicio, la riqueza infinita de la inscripción ideográfica erige a la escritura en el hecho central de la cultura de China y de Japón, y esto a tal punto que, parafraseando a Norman Mailer —para quien la orgía sexual era un aspecto de la tecnología—, Maraini proclama que "en una civilización ideográfica, una suprema y ubicua orgía de formas tiene lugar perennemente, y todo tiende a convertirse en un engranaje suavemente entrelazado, una elegante cópula colectiva". El otro es el libro de Roland Barthes, *El imperio de los signos*, en el cual a la pregunta de ¿Por qué Japón?, el autor responde "porque es el país de la escritura". De todos los países que el autor ha podido conocer, es en Japón donde ha reencontrado el trabajo del signo más cercano a sus convicciones y a sus fantasmas, o si se prefiere, más alejado de los disgustos, las irritaciones y los rechazos que le suscita la semiocracia occidental.

ゆめみ

しゑひ

A > Trazado caligráfico con pince

En medio de estas voces que proclaman la diferencia y se fascinan con el ideograma, en su *Seminario 5* "De un discurso que no sería de la apariencia", de 1971, Jacques Lacan desplazaba la atención hacia "la soberbia relación de la escritura china con lo que sirve para inscribirla: el pincel".

LA HAZAÑA DE LA CALIGRAFÍA > "Producir la tachadura sola, definitiva, eso es la hazaña de la caligrafía", Jacques Lacan, *Seminario 7*. Y si se hace centro en el pincel, la libertad con que fue instrumento de la caligrafía explica las variaciones surgidas del ideograma en Japón: así se comprende la morfología de los silabarios, así se constata que tanto en China como en Japón y Corea hubo fonetización de los ideogramas[1] , y se descubre que quienes intervinieron activamente en los largos procesos de su estilización fueron las mujeres.

Por cierto que hay una primera referencia a una escritura corporal en Japón, en la antigua crónica imperial china Wajinden (fines del siglo III d.C.). Este texto refiere las costumbres de un pueblo, ya aceptado como el reino de Himiko, en la parte norte de la isla de Kyushu. Este "Japón" iletrado poseía una saturación de trazos ajena a las prácticas chinas. La crónica registraba la práctica del tatuaje corporal —un hecho propio del área del Pacífico—: los buceadores se convertían en seres escritos, como escritas estaban las reverenciadas tortugas cuando, al sumergirse en busca de peces o de abalones, lo hacían con sus cuerpos tatuados con caligrafías protectoras que los mimetizaran con las formas más complejas del diseño natural y que les permitieran escapar del "gran pez" o de la persecución de las aves marinas. Y si bien hay sospechas de que existió o existieron sistemas de escritura autóctonos, anteriores a la entrada de la escritura ideogramática china, lo cierto es que Japón debe considerarse como un país sin escritura, ¿cultura fría sin conciencia de su historicidad?

Súbitamente, en el siglo V se adopta la escritura china que ya se encontraba en un estadio de desarrollo muy avanzado. Gremios exclusivos de nobles o escribanos chinos o coreanos ejercieron el dominio de los trazos. En el siglo VII, los caracteres chinos ya tienen una lectura japonesa. A partir de entonces, o quizás ya desde los siglos V o VI, aunque sin rastros, se va produciendo gradualmente un proceso de fonetización y de adaptación a la gramática japonesa en la escritura china: en la antología imperial de poemas Manyoshu de fines del siglo VII ya hay textos escritos con caracteres fonetizados (los *manyogana*) y en un orden sintáctico propio. La persistente alteración caligráfica dio lugar, con el paso de los siglos, a los silabarios japoneses *Kana* (el *hiragana* de trazo redondeado, el *katakana* de trazo angular y erizado, reservado actualmente para la transcripción de palabras extranjeras). La simplificación plástica y la imposición de trazos continuos que reptaban por el papel eran ya un rasgo de la correspondencia epistolar en el siglo VIII.

Entonces se produce el primero de los mal llamados "cierres" de Japón hacia el exterior, en verdad, selección de influencias. Por intereses internos, se redefinen los contactos y se establece así un tiempo de deglución y recreación de las importaciones culturales. China y el Occidente católico, que fueron los centros cuya influencia marcó de un modo definitivo la cultura japonesa en los siglos VI y XVI, fueron en un determinado momento rechazados, y Japón se clausuró. En el año 894, el emperador Uda decide suspender las habituales embajadas oficiales a China y discontinuar la relación con la dinastía Tang. La consecuencia más espectacular de la clausura fue el desarrollo de los nuevos estilos caligráficos (*wayo*, estilos propios de Japón) los cuales, trabajando sobre el estilo chino *sosho* de trazos redondos, suaves y abiertos, van inventando nuevas formas donde reinan las curvas. Los escritos informales, los apuntes, sobre todo las cartas de amor, permitieron las pinceladas fundidas, conectadas por cadenas o guirnaldas o largos zarcillos, un universo gozoso de lazadas voladoras, con filamentos y modillones que se entrelazaban. En algunos casos, la personalidad se adueñó de todo, y se descartaron todas las reglas. Tanto podían ser los trazos de un loco como las firmas de sabios maestros, pues las formas se modificaron

NOTA > 1 En China, la escritura *nushu*, con unos mil caracteres, representa la fonética del dialecto del distrito de Jiangyong, empleada por las parejas de amigas íntimas, las viudas o las jóvenes que iniciaban su diario de recién casadas, y cuyo origen se remonta al siglo III a.C. o al siglo X d.C.; resultó arrasada por las reformas maoístas y en la década de los ochenta, cuando se despertó el interés por conocerla, sólo había una mujer de 80 años que la utilizaba. En Corea, la escritura *hangul* impuesta en el siglo XV para instruir al pueblo y adoctrinar a las mujeres en las virtudes confucianas; anteriormente en el siglo VIII se había desarrollado un sistema de transliteración, el *idu*, también con intervención de las mujeres, pero se perdió.

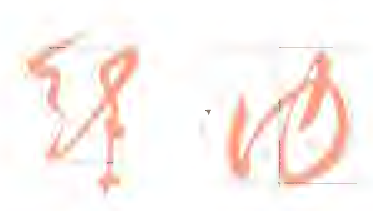
> más allá del reconocimiento. A menudo, la lectura se transformaba en desesperada tarea de interpretación. Muchas veces, resultaba imposible relacionar belleza con un significado que se había vuelto indescifrable.

La naturaleza del habla inflectiva y no monosilábica fue encontrando su reflejo. Partículas expresadas con nuevas formas acompañaron a los ideogramas que sostenían las ideas fundamentales, trazados ahora en el estilo *gyosho* que mejor combinaba con el *sosho* desarrollado para el *hiragana*, a su vez combinado con el *remmentai* que aportaba las conexiones filiformes entre los trazos. Se probaba la maestría por el modo como se disponían los poemas en el papel, eligiendo la combinación exacta con el diseño de pasta de mica del papel *karakami* y modulando el tono de tinta de lo oscuro a lo claro según la técnica del *sumizuki*. El pincel dejaba muchas veces espacios en blanco en los que saltaba sugiriendo una conexión que no quedaba "dicha" por completo.

Y lo que no consta en ningún registro lo denuncia la lengua: a estas nuevas experimentaciones se las conocía como *onnade*, "con mano de mujer o con mano femenina". Las damas de la corte, que mantenían una relación letrada con sus *partenaires* en el amor, fueron las talentosas artífices del nuevo proceso de escritura. Yujiro Nakata en The Art of Calligraphy afirma: "La escritura que incorporó la más alta esencia de la caligrafía japonesa es el *hiragana* del período Heian. Nuestra deuda con las mujeres de este período, que concibieron y dieron forma a los símbolos fonéticos *hiragana*, es tremenda". Pero la denominación de femenino no indicaba una exclusividad, sino participación por ambas partes: también los hombres empleaban los estilos caligráficos femeninos. Esta distinción genérica era algo desconocido en China. Y si en las últimas décadas se ven los frutos del rastreo de las mujeres en la historia, en Japón, curiosamente, el término femenino como calificativo aparece en los inicios mismos de su cultura no milenaria, sino tardía: pues todo lo nuevo, como contrapuesto a lo heredado o copiado, se designa así, caligrafía, escritura, sensibilidad, literatura, suscitando de entrada y de otro modo los temas del género. Los pasos del silabario *katakana* son más fáciles de seguir: a comienzos del siglo IX, los monjes realizaban marcas personales (*okototen*) al costado de los textos budistas, a fin de facilitar la lectura y memorización, las cuales inspiraron la creación de una estilización más angulosa y erizada, conocida como *otokode* (trazo de hombre).

Sin embargo, popularmente, aún se atribuye la invención del silabario *hiragana* a Kukai (774-8356), el mayor exponente del Budismo esotérico, fundador de la secta Shingon y conocido con el título honorífico que se le concedió póstumamente en la corte Heian, Kobo Daishi ("el gran maestro que propagó sabiamente las enseñanzas budistas"). Kukai fue un promotor de los estudios de sánscrito, que favorecieron el desarrollo del nuevo sistema de escritura, y también un reputado calígrafo. Como tal, era un maestro en el estilo *sosho*, entonces en boga en la corte Tang, y en el estilo *zattaisho*, decorativo, figurativo y muy empleado en ocasiones auspiciosas —la sola mención de sus variantes refleja su espíritu: estilo de nubes, rocío, serpiente, cabeza de ganso, hojas colgantes, garras de tigre—, y en el *hihaku*, caligrafía con trazos de pincel ancho y cargado con poca tinta que sugieren la danza *nunosarashi*, en la cual los bailarines manipulan largas piezas de tela con movimientos ondulantes. Si bien la popularidad de estos estilos recargados fue pasajera, no es casual que haya coincidido con estos tiempos de elaboración de nuevas escrituras, cuando las líneas comenzaron a deslizarse cargadas con otras intenciones. Y, aunque la paternidad atribuida a Kukai es, desde luego, una leyenda, no deja de aportar datos sobre las circunstancias que favorecieron los cambios graduales.

Antes de que hiciera su entrada la literatura, las mujeres, con obras maestras como el Libro de la Almohada, de Sei Shonagon, y el Romance de Genji, de Murasaki Shikibu, en el siglo X, Ki no Tsurayuki, consagrado poeta de la Corte, experimenta en un escrito de vejez con el silabario *hiragana*, su *Diario de Tosa* (*Tosa Nikki*, 935) anticipando que años más tarde la expresión de una sensibilidad femenina sí sería obra de mujeres.



LA LITERATURA DE LAS ALMOHADAS >
"Las almohadas van despertando creciente atención entre los especialistas en salud. En noviembre de 1992, un fabricante de artículos para dormir auspició un simposio para examinar las almohadas en el contexto cultural. Entre los expositores, un profesor de Historia Europea, aprovechó la ocasión para proponer el estudio serio de las almohadas (*makura gaku*), pues "ellas poseen un simbolismo único en la cultura japonesa, como se deduce de designaciones como *Makura no soshi* (El libro de la almohada) o *makura kotoba* (palabra almohada, epíteto), o de frases como *yume makura ni tatsu*, la cual significa que alguien aparece en sueños para hacer una profecía, a menudo como dios o Buda".

Tres territorios custodiados: Japón aislado de las influencias de Asia continental, la Corte aislada con sus ceremonias y sus códigos, y dentro de ella el gineceo de las mujeres aristócratas dando vida a un centro productor de literatura. Su apogeo durante el siglo x fue breve, pero dio brillo a los géneros característicos de la literatura japonesa: el diario, el ensayo breve, la novela. Inmersas en un mundo cerrado, tal vez unas trescientas damas desarrollaron su trabajo amparadas por el poder social de las más favorecidas. El clan Fujiwara, que fue ubicando a sus mujeres como consortes, estableció algunas de las peculiaridades japonesas en cuanto al manejo del poder, y fue así como la historia mayor de transmisión coincidió con la historia privada y amorosa.

Las escritoras eran una suerte de clase media dentro de la aristocracia y cumplían funciones de educadoras, institutrices o damas de compañía. Familiarizadas con los clásicos, se les exigía tener también una exquisita caligrafía, pintar y tocar instrumentos musicales. La destreza en el ejercicio de las artes les otorgaba un enorme poder social en un ambiente exacerbadamente esteticista. Si con suerte obtenían el cargo de *nyobo* (acompañantes de las damas principales), accedían, dentro del espacio del palacio, al privilegio de contar con una habitación privada, donde también, por cierto, padecían largas horas de soledad, ensimismamiento o inacción de las que dan cuenta expresiones usuales como "fijar la mirada en el espacio", "sufrir por el tiempo vacío", "horas ocio" o "librarse de las horas muertas". La denominación de su literatura como *nyobo bungaku*, señala no sólo una pertenencia social, sino también un claro dominio espacial que, de un modo más circunscripto, todavía se reducía a las almohadas de madera donde solían ocultar sus escritos.

Todos los detalles de la vida cotidiana de los habitantes de la Corte revelan que la mayoría de las actividades transcurrían después del anochecer y que era a la noche cuando, sigilosamente, fluían casi todos los acontecimientos. El diseño de los muebles, las plantas de los edificios, el uso de perfumes exclusivos, todo, acompañaba un modo de vida que se desplazaba en la semioscuridad, ocultas las damas tras biombos personales de poca altura, cortinas de bambú o puertas corredizas. Particularmente, el mundo de las mujeres, cuyo campo de visión era limitadísimo, estaba a tal punto protegido de la luz del día que la simple tarea de identificación podía llegar a ser un desafío. Además de las combinaciones de aromas en la ropa —el dominio en el arte de mezclar y reconocer incienso era obligatorio—, también eran pistas de reconocimiento las gradaciones de color que se superponían en los bordes de las mangas en capas de hasta doce vestidos y que se insinuaban entre biombos o cortinas de carruajes.

En medio de una claustrofóbica proximidad, sosteniendo una tensa retórica de temas, cánones, sobreentendidos y alusiones, la literatura coincidía con un poder de mujeres real. Allí se definió, con trazos que semejaban algas danzantes o cabelleras al viento, el triunfo de un sistema de escritura que sería uno de los factores de mayor unificación de la cultura de las islas que los portugueses llamaron "Pestañas del Mundo", escritura *hiragana* que, si de una vez por todas —en un gesto que significaría la definitiva apertura de Japón al mundo— se adosara a los *kanji*, acompañándolos gentilmente como *furigana* (transcripción fonética), nos permitiría a todos el acceso a la lectura de una lengua que se empeñan en conservar, aún hoy en día, tan misteriosa ■

Ezequiel Fernández Moores
Periodista. Editor de deportes de la agencia ANSA para Latinoamérica. Columnista de Jaque Mate (Radio Del Plata)

AUTOR > **EZEQUIEL FERNÁNDEZ MOORES**

Siempre en el deporte importa más el resultado que el proceso. Sin establecer vínculos inadecuados, el autor pone en evidencia, la otra cara de la moneda.

Esto no es un suceso es un proceso

¿Qué ocurrió este año con el deporte argentino? Nuestro país es vicecampeón mundial de básquet; campeón mundial femenino de hockey sobre patines; "Las Leonas" del hockey sobre césped lucharon por el primer puesto; sexto en el Mundial masculino de voleibol; David Nalbandián finalista en Wimbledon, en un tenis que además fue semifinalista en la Copa Davis y que tiene a siete jugadores entre los 50 mejores del mundo. En el plano individual, también se lucieron en el primer nivel el nadador José Meolans, el golfista Eduardo Romero y los futbolistas que juegan en los mejores equipos del planeta, como los experimentados Gabriel Batistuta y Juan Sebastián Verón o los más jóvenes Pablo Aimar, Javier Saviola y Esteban Cambiasso.

En el fútbol, la Argentina es campeona mundial en la categoría Sub 20, pero este recorrido no debería excluir a la selección mayor, más allá de su decepcionante eliminación en primera rueda del Mundial de Corea-Japón. La selección de Marcelo Bielsa, pocos lo han destacado, jugó sus 18 partidos de eliminatorias y los 3 del Mundial sin sufrir una sola expulsión y se fue de Japón sin responsabilizar de su fracaso a la FIFA, a los árbitros ni al FMI, asumiendo sus errores y su responsabilidad, un dato inédito en la Argentina (y no estamos hablando exclusivamente de fútbol). Además, sus jugadores —estrellas que ganan millones y viven en lujosas residencias europeas—, buscaron puentes de contacto con la dura realidad de su país cada vez que pudieron y salieron a la cancha de River Plate para solidarizarse en más de una ocasión con docentes, médicos y otros sectores sociales en crisis.

¿Cómo se produjo el *boom* de los resultados deportivos en el 2002? "El deportista argentino tiene buena madera", suelen de-

cir los especialistas, que destacan una buena combinación de talento, de temperamento y una actitud que crece cuando les toca representar al país. "Esto no fue un suceso, fue un proceso", advierte a su vez Rubén Magnano, entrenador de la selección de básquet que fue finalista en el último Mundial de Indianápolis. Y así coinciden en señalarlo también la mayoría de los especialistas consultados para este artículo. En la primera mitad de los 90, el deporte argentino llegó a contar con un presupuesto de 50 millones de pesos, en tiempos del dólar uno a uno. El dato no es menor, pues el deporte precisa viajar al exterior para competir, comprar implementos en otros países y contratar entrenadores extranjeros. Aquella cifra de 50 millones de pesos-dólares suena aún más notable si se la compara con el presupuesto previsto para el 2003: 24 millones de pesos, es decir, algo menos de 7 millones de dólares. Esta comparación, además, sirve para marcar un alerta sobre lo difícil que resultará el futuro para el deporte, fruto inevitable de la crisis actual. ¿Sabe acaso alguien que en los llamados "deportes pobres" (atletismo, natación, etc.) las inscripciones de los atletas para las distintas competencias cayeron hasta en un 40%, porque los padres no tienen dinero para anotar a sus hijos? "Estamos ante la posibilidad clara de perder nuestra base deportiva", dice uno de los especialistas consultados, que señala un dato alarmante: hasta octubre, los clubes hacían competir a sus atletas sin siquiera tener el apto médico, una revisión elemental para certificar la salud del deportista, pero cuyo costo (15 pesos) no pudo ser afrontado por nadie.

Si bien este artículo busca resaltar los logros deportivos en medio de la crisis, también me parece justo contar qué pasa hoy y en qué condiciones reales está la base del deporte argentino, un tema que difícilmente aparece en los diarios. Los medios tienen su espacio para el deporte de la alta competencia. Y ese espacio se hace aún más generoso cuando se gana. El éxito del deporte vende. Igual que los deportistas, también los artistas, científicos y otros profesionales argentinos logran un importante reconocimiento en el exterior. Pero la prensa no les dedica el mismo espacio que a los deportistas. No hay un canal de cable que compita por transmitir sus hazañas ni diarios que les dediquen suplementos. Este generoso espacio que se le brinda a la hazaña deportiva idealizó personajes y conquistas. Siempre importó más el resultado que el proceso; el fin que los medios. Amparado por la prensa, protegido por sus patrocinadores y mimado por los aficionados, el discurso deportivo ha pretendido, incluso, erigirse como referente moral, como un modelo y un ejemplo por seguir para un país devastado, una tesis tentadora para la Argentina de estos días. Sin embargo, hay numerosos ejemplos que demuestran la inutilidad de la comparación entre el proceso deportivo y el de un país.

Cuando hace cuatro años una selección francesa repleta de jugadores negros ganó el Mundial 98, se dijo que ése era el mejor ejemplo de una Francia definitivamente integrada. Cuatro años después, sin embargo, más de cinco millones de franceses votaron a un racista y xenófobo como Jean Marie Le Pen como su segunda opción política, enviando al destierro al socialista Lionel Jospin.

En realidad, bastante hace hoy el deporte argentino para mantenerse en el primer nivel competitivo, lejos del mundo, sin dinero ni recursos, pero con talento, trabajo y esfuerzo.

Sus conquistas, eso sí, no tienen por qué hacerse cargo de países devastados ni de políticos o empresarios irresponsables. Sólo se hacen cargo de su propia realidad. Y bastante bien que lo hacen. ■

AUTOR > JOSÉ MIGUEL ONAINDIA > ARMANDO CAPALBO

El abogado José Miguel Onaindia fue Director del Instituto de Cine y Artes Audiovisuales.
Aborda en esta entrevista, realizada por Armando Capalbo, la problemática de la preservación del patrimonio audiovisual y las dificultades que todavía enfrentamos a la hora de considerar al cine como un bien cultural de la Nación.

Cine y Patrimonio

José Miguel Onaindia
Abogado, profesor de Derecho Constitucional de la UBA

Armando Capalbo
Profesor de Literatura de las Artes Combinadas II de la FADU

"La Argentina no respetó su patrimonio cultural, porque no respetó sus instituciones ni su pacto de convivencia".

AC > Desde su experiencia en la gestión y desde su punto de vista, ¿cómo puede plantearse la preocupación por el patrimonio audiovisual, por la consideración de las películas como bien cultural?

JMO > Las películas, y en un sentido más amplio, lo audiovisual, se caracterizan por ser bienes culturales que tienen un valor económico y son un patrimonio cultural de la sociedad a la cual pertenecen. En la reforma constitucional de 1994, se introdujo la cláusula 75, inciso 19 —que no fue muy bien difundida—, en la que hay un mandato del constituyente al Congreso para que dicte normas de protección del patrimonio audiovisual. Desde la norma jurídica superior, al menos en la teoría, está la clara decisión de concebir el acervo audiovisual como un bien cultural que pertenece al patrimonio de la Nación. Esta superioridad jurídica hace suponer que si funcionara el estado de derecho, como quisiéramos —que de hecho no funciona—, es la norma fundamental a la cual todas las otras normas y actos del Estado deben ordenarse. Sabemos que esto no sucede en nuestro país, y por eso estamos como estamos. Desde el punto de vista jurídico, esta integración al discurso constitucional es importante. Desgraciadamente, la Argentina no tiene integrada a su cultura la protección del patrimonio nacional: esto ha perjudicado al cine y a la televisión. En una maestría que estoy dictando en la Universidad de Buenos Aires, en la Facultad de Filosofía y Letras, se discute cómo se ha devastado el patrimonio, especialmente, en materia de televisión. No hay memoria de lo que fue la producción televisiva de los años cincuenta, sesenta y setenta, cuando la mayor cantidad de pantalla estaba ocupada por la ficción argentina. Hubo ciclos maravillosos, como *Las grandes novelas*, a cargo de Sergio Renán, que adaptaba clásicos decimonónicos y contemporáneos con elencos de calidad, *Cosa juzgada*, del clan Stivel, los ciclos de María Herminia Avellaneda, las primeras telenovelas. En materia cinematográfica, con el dictado de la primera ley de fomento cinematográfico, de 1957, por la cual se crea el Instituto de Cine, uno de los capítulos crea la cinemateca dentro de su área de ac-

ción y la obligatoriedad del productor de depositar la copia en el Instituto. Así, durante estos cuarenta años ha quedado material valioso. Pero es difícil conseguir el anterior a esa fecha, incluso hay mucho que ha desaparecido, y el que se ha conservado, no siempre está en las mejores condiciones. Desde este punto de vista, jurídico-reglamentario, ha habido en la Argentina quienes tuvieron conciencia de la protección del patrimonio nacional y también de percibir la cultura no sólo como algo que nos enriquece espiritualmente, sino que también lo hace en el sentido más amplio de la palabra. En todo el mundo, la cultura, hoy, genera trabajo, genera riqueza económica, y los pueblos justifican su soberanía y su individualidad por sus bienes culturales. Mientras esto no suceda en la Argentina, el tema será siempre conflictivo.

AC > La cuestión de la no llegada de ese nivel de conciencia se puede explicar, entre otros factores, por el alfabetismo elemental o la educación básica de muchos sectores de la población, pero me pregunto si en los ambientes de la producción cinematográfica —directores, técnicos— sí existe esa conciencia.

JMO > Todavía no es mayoritaria. Por iniciativa de Pino Solanas, cuando era legislador, se dictó la ley de creación de una cinemateca como un órgano independiente. Creo que existe esa conciencia —y yo la advertí cuando estuve en la gestión— en gente muy especializada en temas de conservación del patrimonio audiovisual, y en varios directores cinematográficos. Con la DAC, el año pasado, creamos una asociación civil sin fines de lucro para tareas concretas de rescate y limpieza de películas que estaban en custodia del Instituto. En este grupo, había algunos técnicos. Pero, más allá de lo sindical, a mí me parece más apropiado que en las escuelas superiores de cine comiencen a abrirse áreas de formación acerca de la conservación y preservación del patrimonio fílmico; que los estudiantes empiecen a advertir que, además de estudiar para ser directores o guionistas, también podrían ser custodios del patrimonio audiovisual, a la manera de un conservacionista. Estoy convencido de que el enorme problema que tiene nuestro país es la falta de carnadura que tienen en la población los conceptos básicos que hacen a la formación civilizada. Hay una grave ausencia del ejercicio de los controles. Hay una demonización permanente de los grupos dominantes o gobernantes, cuando, en realidad, habiendo un juego institucional, como en los últimos diecinueve años, aunque sea meramente formal, existe una posibilidad de participación mucho mayor. Y en materia cultural, esto se nota. Si los individuos depredan los parques o atacan los monumentos, no depende tanto del grado de alfabetización, que de todos modos es preocupante —coincido con usted— y que las estadísticas tapan, porque alguna vez fueron a alguna escuela, lo que, técnicamente, se llama "analfabetismo funcional". Fíjese en que tampoco existe esa conciencia en los sectores más ilustrados: la mayor parte del patrimonio arquitectónico se perdió por negocios privados, a diferencia de Europa, donde se preservó ese patrimonio por intervención del Estado. Tiene que haber una conciencia incentivada, y esto no significa ir en contra del afán de lucro, que en definitiva es lícito. En materia audiovisual, tampoco hay en la gente una conciencia ni una percepción de que el cine es un bien cultural. Me parece que la opinión pública ve al cine como entretenimiento o como objeto de arte, pero no en su dimensión patrimonial. Sólo se preocupa la gente que quiere al cine, que le dedica su vida. Lo importante es que cada ciudadano sepa que, aunque él no sea un asiduo espectador o no le interese el tema audiovisual, es un bien que se debe defender, que con eso la Argentina gana un premio internacional y es conocida en el mundo, que con eso se genera riqueza y que además conserva la memoria, las costumbres, la identidad. En la Argentina no hay una verdadera defensa de la propia cultura ni de parte de la población ni de lo que podríamos llamar las minorías ilustradas.

AC > No hay una gran conciencia y tampoco la posibilidad de archivar y difundir datos de una manera ágil y acorde con la

> era de las megacomunicaciones. El conflicto, entonces, ¿se centra sobre el bien patrimonial o sobre el pasado?, ¿no somos una sociedad que se dirime en el presente, y el cine es, precisamente, un arte del tiempo?

JMO > Es un arte del tiempo y es un conservador de la memoria, en un país que tiene enormes dificultades con su memoria. No obstante, hay memorias vivientes: si uno habla con Salvador Sammaritano u Oscar Barney Finn, seguramente se enterará de muchas excentricidades y curiosidades del cine del pasado, desde el vestuario de una estrella hasta quién era el figurante de una escena secundaria. También, hay obras importantes en relación con la memoria audiovisual, en las que se visualiza una conciencia, sólo que se limitan al pequeño mundo de los integrantes del quehacer cinematográfico, que es pequeño aquí y en todo el mundo. Hay que realizar una labor muy fuerte de docencia como ocurre en universidades de otros países, y también creo que llegó la hora de hacer docencia cívica. La Argentina no respetó su patrimonio cultural, porque no respetó sus instituciones ni su pacto de convivencia. Es muy difícil instalar un discurso de preservación o a favor de la defensa del patrimonio cultural cuando no se defienden las instituciones básicas de organización.

AC > ¿Cómo sería el cine en las escuelas primarias?

JMO > Mi objetivo en la gestión era llegar a imponer como una materia del currículo la enseñanza del lenguaje audiovisual. Lo audiovisual es lo primero que percibe un chico, de hecho ya lo era en mi generación, cuando primero íbamos al cine y después a la escuela. No hay hoy día, en el nivel inicial, una enseñanza teórica que provea de los elementos para entender el fenómeno audiovisual, para analizar la construcción y el significado de una imagen o bien cómo se va construyendo el discurso audiovisual. Nos fue muy bien, porque celebré un convenio con la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, otro con la provincia de Buenos Aires y otro con la provincia de Salta, en los que se fijaban etapas y estrategias; se llevó a los chicos al cine, chicos que nunca habían entrado en una sala de cine, incluidos los de Capital Federal. Sostuvieron diálogos con actores, directores y técnicos. Desde luego, se planteó y sigue planteándose el problema de formar a los docentes para incorporar esa materia al currículo: parece sencillo en la formulación, pero no lo es en los hechos. La experiencia fue muy buena, y hay que seguir apuntando a ello, porque también es la forma de preservar la existencia de nuestra propia expresión audiovisual, al generar espectadores que puedan tener una percepción crítica.

AC > En el fragor de la gestión, ¿pudo equilibrar este proyecto con las necesidades de créditos, festivales, transporte?

JMO > En gestión, los presupuestos son escasos. Yo tenía, además, el problema de que el presupuesto definitivo lo aprobaba Economía, que es el sector que, en general, distribuía las partidas. Y las que se podían aplicar a estas propuestas eran pequeñas, aunque tampoco eran equivalentes a las que se destinaban al incentivo de la producción. Creo que en los órganos estatales lo más importante es la acción: aunque no haya presupuesto siempre hay capacidad instalada, hay estructuras, mecanismos de comunicación, otras áreas de gobierno de la misma unidad política, el gobierno nacional o el de las provincias. Un gran problema de la administración en nuestro país es la falta de comunicación entre las distintas áreas de gobierno y la superposición de funciones de muchos organismos, que lleva a la depredación de los presupuestos. Cómo fue llevada adelante la gestión es lo que queda de una administración.

AC > Hay una tradición en la Argentina de haber utilizado el cine con fines políticos.

JMO > Esto ocurre u ocurrió en casi todos los países, fundamentalmente, en los autoritarismos. Lo utilizaron Hitler, Stalin, Mussolini, Perón, Franco. Puede llegar a ser, en el mal sentido, un instrumento político. En democracia, lo que hay que hacer es respetar la pluralidad, no imponer un modelo oficial cinematográfico. El cine, como todo producto cultural, nunca es aséptico. Las democracias, desde luego, no pueden ni deben

manipularlo como mecanismo de promoción de una política oficial. Repito que todos los autoritarismos del siglo xx lo hicieron, al entender al cine como una forma de dominio subliminal, como un modo de imponer una escala de valores y de conductas. Lo más desafiante en la democracia es que haya un abanico de posibilidades, que no haya una cinematografía oficial. Los créditos, los premios, las ayudas deben otorgarse con esta claridad de respeto a la pluralidad, tanto la temática como la estética, que es común con las otras artes, pero en el cine, se agrega la pluralidad industrial: es necesario distribuir fondos para que los pequeños, medianos y grandes emprendimientos sean parte de una distribución equitativa y se pueda poner el acento en el director o en el equipo más necesitado o más dependiente del presupuesto público que otro. La obligación es mantener el arco completo, que asegurará esa pluralidad estética y temática. Si se apoyase sólo una forma industrial de expresión cinematográfica, se coartaría que surjan otras formas. Ha habido, por supuesto, una serie de criterios para el otorgamiento de apoyos, factor que —a pesar de ser ríspido—, debe manejarse en relación con los comités y jurados designados para observar esos criterios en los distintos proyectos, personas que deben tener una mirada plural y diversa, y a su vez, deben ir renovándose para no solidificar estructuras permanentes. De todos modos, nunca hay un método de selección de obras de arte que no sea objetable. Lo más importante es la voluntad de acatar las pautas y la transparencia, dado que el proyecto y la obra terminada suelen ser dos cosas distintas, para bien o para mal.

AC > Ayer se cumplieron sesenta años del estreno de *La guerra gaucha*, un film decisivo en la historia de la cinematografía argentina. ¿Qué podríamos hacer, qué podríamos inventar para que esos sesenta años no sean perdidos, por ejemplo, desde la carrera de Imagen y Sonido, o más ampliamente, desde la enseñanza superior del cine?

JMO > La gente del medio cinematográfico debe darle mayor difusión a la importancia del cine, explicarle a la gente qué significa, por qué es valioso. Tiene que haber una actitud más militante respecto de la defensa del cine argentino, una acción más periódica, más sistemática. Insisto en que creo que debería plantearse una especialidad en los centros de enseñanza, formar especialistas en preservación y conservación como los hay en las otras artes.

AC > ¿Y si hubiese una Academia?

JMO > Yo intenté que se formara una Academia. Pero, de acuerdo con la legislación vigente, debería cumplir una función muy importante y debe surgir primero como una institución privada para que luego obtenga reconocimiento; así surgieron las demás, las de Artes y las de Ciencias. Para que haya una Academia de Cine, la comunidad cinematográfica debe generar esa institución que, a posteriori, sería reconocida oficialmente. Se había iniciado un trabajo que no sé si se continuó o no, desde el 2000 hasta el final de nuestra gestión, en cuanto a la redacción de los estatutos. Se formó una comisión, integrada por Manuel Antín, Aída Bortnik, José Luis Castiñeira de Dios, Cipe Lincovsky, Bebe Kamin, que surgió de un grupo convocado a partir de artistas, técnicos y productores vinculados a películas premiadas en festivales de primera categoría. Eran aproximadamente sesenta personas que iban a discutir el tema de la fundación de una Academia. Luego de algunas reuniones, se formó la comisión que mencioné: ellos trabajaron durante un año en la redacción de los estatutos, y pronto se incorporó la reciente Federación de Productores Cinematográficos Argentinos, con lo cual Pablo Rovito y Héctor Olivera participaron también de las discusiones. Como se trataba de una asociación civil, había que respetar determinadas pautas legales; una vez constituida, la ley permite que, por decreto presidencial, se eleve esa institución privada a Academia Nacional. Llegamos a un primer boceto de estatutos. Por la importancia que tienen el cine y lo audiovisual en la Argentina, se percibe una carencia al no tener una Academia, organismo que podría cumplir una importante función en la medida en que, como todo en-

> te de excelencia, por la respetabilidad de quienes la integran frente al medio, pueda promover mayores estudios, mayor conciencia en la preservación, mayor calidad y, además, solucionaría el tema de la elección de las películas propuestas para las nominaciones para los premios Oscar, Goya, etc. Podría también instaurar premios y elaborar nuevas estrategias de difusión del cine.

AC > Tanto la FEISAL como el conjunto de las escuelas superiores de cine en la Argentina tienen objetivos, paralelos a los académicos, que son homologables a los de los organismos que defienden el cine argentino, ¿cómo ve usted el rol de estas escuelas en todo este asunto?

JMO > En la década de los noventa, la aparición de escuelas de cine de nivel universitario, estatales o privadas, permitió la expansión de la enseñanza audiovisual y contribuyó a la renovación del cine argentino; hay una coincidencia visible entre ambos fenómenos. En los primeros años de la década hubo un descenso abrupto en la producción cinematográfica y un retroceso de público. Después, hacia el final, con la sanción de la última reforma a la Ley de Cine, hay un resurgimiento que convive con la multiplicación de las escuelas. Si usted lo analiza, es paradojal: el *boom* de las escuelas puede leerse como una respuesta al descenso de la producción. En el final de la década, el cine vuelve a instalarse en los centros internacionales y aparecen nuevas productoras que promueven industrialmente el cine.

AC > ¿A partir de ese resurgimiento, convivieron dos modelos: el modelo Campanella y el "cine de chabones"?

JMO > Es muy bueno que convivan no sólo dos, sino varios. Lo más interesante de la nueva generación de cineastas es que hacen cine de manera muy diversa, como lo es la cultura de nuestro país. El cine argentino llama la atención en el exterior, precisamente, porque producimos películas que no se parecen entre sí: un mismo país presenta en festivales extranjeros películas radicalmente desiguales, desde lo industrial, lo estético, lo temático. Imagínese cómo puede interpretar un espectador europeo o norteamericano el hecho de ver en una misma muestra *El asadito* y *Plata quemada*, dos formatos industriales, dos lenguajes tan diferentes.

AC > Pero ¿no hay cierto "cine de chabones" que por momentos no se entiende ni en el mismo territorio argentino? ¿No se trata, a veces, de una *attitude*, un modo de ser visible y único desde la desaprensión?

JMO > No creo que sea algo impostado, la Argentina es así, es un país de un enorme contraste cultural. Tal vez, a veces, haya esa actitud que usted dice, pero me parece rico, como fenómeno, el hecho mismo de que existan esos polos. También me parece bien que exista un cine con una estrategia de *marketing* atrás, pensando en la satisfacción del gran público. Me parece que, en definitiva, cualquiera sea el formato, las películas que trascienden, las que convocan, son aquellas en las que el director y el equipo que las hace están convencidos de que están contando un relato fílmico, de que se están expresando a través del cine. Tiene que haber una convicción de quien lo hace. Por otra parte, siempre en el arte hubo gente que considera que la expresión estética es un acto individual, hay otros artistas que crean para *shockear* y no para agradar, o están los que crean para cenáculo. Creo que el cine es un arte de vocación masiva o, por lo menos, amplia: en cine, es difícil que un director filme para sí mismo. Cuando el cine se hace con convicción, surgen obras de arte magníficas, y la cinematografía argentina reciente ha dado prueba de ello. Piense en la película de Lucrecia Martel, que estimo será una película de culto en el país y que en el exterior; ya lo es. Por su fidelidad a su obra y a sí misma, Martel no hizo concesiones y logró una obra memorable. En el otro costado, creo que Campanella también estaba totalmente convencido de lo que quería contar con *El hijo de la novia*.

AC > Volviendo al tema principal, ¿qué opina del canal *Volver*?

JMO > Lo veo frecuentemente, como televidente visito *Volver* y *canal (á)*. Para mí, es una oportunidad para reencontrarme con las películas que veía en las salas de ci-

ne. La existencia de *Volver* ha permitido que mucha gente conozca y se acerque a material que nunca antes había visto y que no es fácil de conseguir. Es una experiencia para repetir. Me parece que el problema de la televisión es el mismo que el del país: el retiro del Estado de donde no debe retirarse, con complicidad social. Alguna vez fue un Estado muy absorbente, pero, desgraciadamente, en vez de corregir la ineficiencia que era su gran vicio, se pensó que retirándose se iba a lograr desactivar esa insolvencia. En las democracias occidentales, por ejemplo, el Estado moderno es activo, no se presenta como una ausencia, sino como una presencia dinámica. Los Estados eficientes son los que ejercen sus funciones, si no, no tiene sentido vivir en comunidad.

AC > ¿ATC podría haber hecho un subcanal del tipo de *Volver*?

JMO > Creo que sí. En casi todo el mundo, el teatro de repertorio se refugia en teatros oficiales o bien géneros como la danza clásica o la ópera necesitan para continuar, para tener vida, el apoyo oficial. Y con la televisión pasa lo mismo. Se llegó a pensar eso en la anterior administración. La propuesta de Lopérfido era un multimedio que abría posibilidades desde una concepción amplia de las emisoras estatales.

AC > Se dice que tuvo oposición dentro del mismo gobierno.

JMO > La gestión fue difícil, porque era un gobierno muy débil. Lo que se hizo en *Canal 7* en ese período fue valioso. Se llevó a cabo una experiencia de cooperación entre los organismos culturales: desde el Instituto colaboramos en la producción de programas, y estaba la perspectiva de profundizar esa tendencia.

AC > ¿Cómo ve el futuro en lo que se refiere a los temas que estamos tocando?

JMO > En la Argentina, la cultura es un espacio de resistencia, que goza de mucha mejor salud que el resto de la ciudadanía. Pero, indudablemente, si no hay una solución política general y abarcadora, no se puede avizorar un buen futuro para nuestra actividad cultural. Para que la cultura se desarrolle, es necesario un país en el que funcionen las instituciones, que se desarrolle como Estado, que rija el estado de derecho. En este momento, estamos en un colapso institucional muy grave, un momento en el que los ciudadanos no podemos ejercer nuestros derechos. Estamos atravesando un bajísimo ejercicio de nuestros derechos esenciales, por razones económicas y políticas. No sólo afecta a los que quedaron por debajo de la línea de pobreza, sino que nos afecta a todos, porque vemos limitados nuestros derechos. Por otro lado, creo que no habrá cambio en ningún aspecto en nuestro país si no surge de una toma de conciencia. Hay que empezar a hacer una tarea de reconstrucción muy fuerte que debe surgir de todos los estratos de la sociedad. Los que hemos accedido a la educación tenemos un compromiso muy importante en esa tarea, nuestra responsabilidad social es mayor. Pero, definitivamente, no podemos esperar soluciones mesiánicas.

AC > ¿Cuando vuelvan a proponerle una gestión, usted va a decir que sí?

JMO > Para mí, la función pública no fue transitoria, la ejercí en distintas etapas de mi vida. Viví la experiencia con intensidad, con entusiasmo, nunca fue una carga. Tengo una vocación por lo público. Pero si no hay un cambio institucional fuerte, no volvería a ningún cargo. Tendría que tratarse de un gobierno legítimamente elegido por el pueblo y con una vocación muy clara de transformación, sobre todo, porque yo no tengo pertenencia política partidaria. Desde luego, es muy difícil, en un país de la conflictividad del nuestro, anticipar el futuro. Pero también estoy seguro de que no participaría de cualquier gobierno legítimo, porque creo en la legitimidad no sólo de los votos, sino también de la acción. La Argentina necesita hacer un cambio muy profundo, reformas políticas decisivas, una revisión muy concreta de la Constitución, convocar una Asamblea Constituyente, renovar el pacto social, vivificar nuestra organización institucional desde las bases de las normas. Si este nuevo país surge o se perfila, si algo de todo eso empieza a proyectarse, podría pensar en una nueva etapa de trabajo público ■

AUTOR > REINALDO LEIRO

Es posible que en las próximas décadas, el diseño y la arquitectura no sean prerrogativa de ninguna de las profesiones estructuradas tal como existen actualmente, como resultado de las vertiginosas transformaciones tecnológicas y culturales que, sin duda, seguirán produciéndose de aquí en más.

OPINION

Reinaldo Leiro
Arquitecto. Profesor titular consulto de la FADU-UBA

La gestión del diseño

A partir de esta hipótesis, y apostando a una toma de conciencia de la urgente necesidad de preservar nuestro planeta, podemos preguntarnos si, aun así, la sociedad progresará hacia una mejor calidad de vida individual y colectiva, y cuáles serán los nuevos problemas que deberá enfrentar el diseño. Como es obvio, las posibles respuestas dependen de lo que se entienda por progreso. Este concepto ha sido y sigue siendo objeto de un debate que aún no ha concluido y que incluye diferentes marcos referenciales: culturales, sociales, económicos, históricos, biológicos, antropológicos y políticos. Dado que las disciplinas proyectuales tienen una vinculación ineludible con el "contexto", nos pareció conveniente plegarnos a un punto de vista —proveniente de la física y de la biología[1]— que sostiene que "en un sistema, el progreso depende en gran medida de su capacidad de adaptación con respecto a la incertidumbre del entorno y que, en consecuencia, dada la complejidad creciente de esta incertidumbre, es ineludible privilegiar la colaboración y la interacción de los integrantes del sistema por sobre la competencia individual". Es decir, creando una simbiosis que potencia la sinergia del sistema. Referido más directamente a la clásica relación diseño-contexto, podemos agregar, "con el objeto de aunar recursos y de maximizar la capacidad para el diagnóstico y la solución de los problemas que se deben enfrentar".

Este proceso, proveniente de la investigación sobre los fenómenos que tienen lugar en la historia de la materia viva, presenta, según los científicos que lo avalan, claras similitudes con la historia de los organismos socio-culturales, en sus diversas escalas, ya que la supervivencia de éstos ha dependido,

NOTA > 1 Jorge Wagensberg. *Observatorio Siglo XXI.* Editorial Paidós, Buenos Aires 2002. Capítulo 11: "El progreso ¿un concepto acabado o emergente?".

NOTA > 2 Una designación de "gestión de diseño" muy difundida internacionalmente es design management. Es oportuno señalar que *management* tiene su origen en el italiano *maneggiare* (manejar, conducir) que, a su vez, deriva del latín *manus* (mano). De acuerdo con esta etimología, sería más adecuado traducirlo como "gestión" o "dirección de diseño", en lugar de "gerenciamiento de diseño", como se usa habitualmente.

y depende, de su capacidad para mantener un desarrollo compatible con los cambios del contexto. Es decir, una capacidad de adaptación y de cambio para la supervivencia como un estadio previo a la construcción de la calidad de vida.

Aceptando el protagonismo de la autonomía asociativa como condición de supervivencia y crecimiento de los sistemas socioculturales, y trasladando nuestro análisis a las modalidades conceptuales y prácticas de las profesiones del proyecto en un entorno cada vez más incierto y complejo, podemos constatar que, por un lado, se han puesto en evidencia serios desajustes entre la gestión y su contexto, y por el otro, se ha iniciado ya un proceso de hibridaciones, interacciones espontáneas y superposiciones entre los campos de la arquitectura, el diseño y la gráfica. Si bien la especialización —la concentración de conocimientos y de *praxis* en determinadas disciplinas—, continuará siendo un aporte necesario para la solución de problemas concretos, el encuadre y los puntos de vista requeridos para enfrentar las situaciones y los conflictos cada vez más complejos de la sociedad global harán también imprescindible un enfoque interdisciplinario y una gestión interactiva.

Esta gestión interdisciplinaria, más allá de la intervención de varias competencias —de diseño, tecnología, economía y ciencias sociales— requiere que cada una de éstas cuente con los conocimientos y el entrenamiento apropiados para compartir los contenidos conceptuales que le permitan interactuar con todas las áreas involucradas en el proyecto. Propone además un concepto estratégico de la innovación, estimulado por un enfoque más abarcativo de los problemas por diagnosticar, de su factibilidad y de sus posibles tendencias de evolución. La nueva modalidad de gestión no implica actividades "agregadas" al tablero de diseño, sino que lo transforma en un nuevo punto de vista proyectual como parte de un proceso interactivo de mayor complejidad.

Además de la gestión, en el ámbito del diseño se han ido incorporando nuevos temas, como la discapacidad, el cambio demográfico, la tercera edad, la biotecnología, la nanotectología, la metropolización y las situaciones de emergencia (especialmente, en los países periféricos). Dejamos para el final la inclusión del "diseño sustentable" por entender que este tema debería formar parte de todos los temas que se deben resolver de aquí en más.

Hemos mencionado los problemas que podrán ser nuevos o viejos, según cuando se lea este texto, pero sí podemos decir que son los temas más representativos del comienzo de este milenio. No es fácil pronosticar qué objetivos de diseño serán prioritarios en un futuro próximo, pero nos resulta factible imaginar un escenario en el que "la gestión interdisciplinaria" se constituiría en la génesis de nuevas profesiones, quizá, especializadas en la gestión de la diversidad.

En la Argentina, y en lo referido al diseño industrial, la gestión[2] no se presentó hasta ahora como una necesidad, porque la ausencia de la industria limitó el campo del diseño al "prototipo artesanal", que, lamentablemente, ha sido confundido en innumerables ocasiones con el diseño, es decir, con el producto instalado en el mercado. Las nuevas oportunidades que enfrenta hoy el diseño en nuestro país exigen una revisión profunda de sus paradigmas y de sus modalidades operativas ■

AUTOR > **VERÓNICA DEVALLE**

Un recorrido por las transformaciones del diseño gráfico, a partir de los años 60, cuando se instala como profesión, mostrando cómo potenció el desarrollo industrial el crecimiento de la disciplina.

OPINION

Transformaciones

Verónica Devalle
Profesora adjunta Comunicación I.
Diseño gráfico FADU-UBA

LA PROFESIONALIZACION DEL DISEÑO GRÁFICO EN LOS AÑOS SESENTA > En 1969, la revista *Summa*, fundada por Carlos Méndez Mosquera y dirigida por Lala Méndez Mosquera, publicó una serie de artículos dedicados a la corta historia del diseño gráfico en el país. El primero de ellos, "Veinte años de Diseño Gráfico en la Argentina 1948-1968", escrito por Méndez Mosquera, entendía al DG como una derivación del debate abierto por el Arte Concreto y la arquitectura moderna. En ese mismo número, aparecieron también dos artículos de Guillermo González Ruiz "Del Caras y Caretas al Caras y Caritas" y "Una nueva actitud en el diseño de comunicación". La revista *Summa*, al rendir tributo a la historia del campo de la gráfica, hacía algo más que un simple homenaje: constituía aquella historia. En rigor de verdad, estos artículos realizaron una suerte de construcción de la tradición del DG en el medio, rescatando los elementos vernáculos y enfatizando el carácter pionero de individuos como Maldonado, y de trabajos gráficos que, entendían, ya habían sido realizados bajo los parámetros del diseño.

Probablemente, en 1969, ambos no sabían que, dieciséis años después, la profesión que los vio nacer como autodidactas iba a adquirir el estatuto disciplinar que otorga toda acreditación universitaria. Sin embargo, para 1985, el DG no nacía sólido y armado de la nada, por el contrario, en aquel momento retomaba gran parte de la trayectoria profesional de sus verdaderos mentores en la Argentina, que resultaban ser, a la sazón, aquellos mismos que se encontraban escribiendo estos artículos: Carlos Méndez Mosquera y Guillermo González Ruiz. Fueron ellos los fundadores de la carrera de Diseño Gráfico en la UBA, y quienes, en su manera de concebirla, pudieron articular los elementos más considerables de la trayectoria profesional del DG.

A fin de cuentas, lo sucedido con la gráfica en la Argentina no había sido poco. Recordemos brevemente una serie de acontecimientos capitales para comprender sus características en nuestro país y la estrecha relación con el modo de concebir, primeramente, y fundar, luego, la carrera de DG en la UBA en 1985. La propuesta es volver a la Buenos Aires de los años cincuenta y sesenta.

A mediados de los cincuenta, producto

del temprano intercambio de los jóvenes estudiantes de la FAU —vía la figura de Tomás Maldonado— con los principales centros internacionales de Diseño, en particular, la Hochschule für Gestaltung de la ciudad de Ulm (Alemania), surge en el ámbito académico de nuestro país la primera teoría sobre la forma —en este caso de un producto— desligada de los parámetros artísticos tradicionales. La Teoría de la Buena Forma, conocida más tarde, es el puntapié teórico inicial que derivará en la creación de una conciencia y una actitud de Diseño.

Para comprender entonces la magnitud que va a cobrar el Diseño en nuestro medio en los años sesenta, resulta necesario hacer algunas aclaraciones. En primer lugar, la llegada al país de esta corriente no se produjo como una simple "implantación" de conceptos foráneos sobre un territorio virgen de tradiciones y de producción. Por el contrario, aquí —y dado el sesgo industrialista, impulsado por la política económica peronista y luego reformulado por el desarrollismo—, la posibilidad de crear una línea de producción nacional de bajo costo, alta calidad y formalmente distintiva, era considerada si no prioritaria, lo suficientemente importante como para ser incluida dentro de la política estatal. En segundo lugar, en la FAU ya se había librado batalla —particularmente, sus jóvenes estudiantes enfrentados a sus profesores— contra la tradición decimonónica que ubicaba a la arquitectura y a la producción de objetos industriales en el universo artístico.

Desligadas la proyectación del hábitat, la ciudad y los objetos de este tipo de parentescos, se trataba de impulsar otro tipo de pertenencia para construir la unidad en la diversidad. En este aspecto en particular, la experiencia europea de las vanguardias, la temprana relación entre los artistas concretos locales y los europeos, como Max Bill, el conocimiento de la trayectoria de escuelas como la Bauhaus, lo desarrollado en los Congresos CIAM con el impulso dado al Movimiento Moderno, y finalmente, lo que venía sucediendo en simultáneo en la ciudad de Ulm, eran referencias ineludibles y contribuían a perfilar el dominio del incipiente diseño. Pero, como puede llegar a entreverse, aquello que era entendido como diseño, respondía a las actuales competencias del Diseño Industrial. Entiendo que resulta improbable pensar el accionar de la gráfica según los parámetros del diseño en un contexto social, económico y cultural cuyo horizonte de acción se encontraba vinculado directamente al desarrollo de la industria, limitada a la fabricación de objetos materiales y a la modernización de la cadena de producción. Estamos, recordémoslo, en el pasaje de los cincuenta a los sesenta, con preguntas abiertas sobre la independencia nacional, enfrentada o complementándose con el mercado internacional de bienes primarios y secundarios, si la independencia suponía la tenencia de los bienes de producción o del conocimiento y el nivel de desarrollo como para poder ser efectivamente autónomos.

Sin embargo, los sesenta trajeron otro tipo de inquietudes que precipitaron la conformación de la profesión del Diseño Gráfico. Es el momento en el que, a mi entender, la gráfica pasa del estatuto de arte y oficio al estatuto de diseño. Y nuevamente, resulta improbable que el giro profesionalista respondiese exclusivamente a la maduración de inquietudes estrictamente gráficas o morfológicas, tipográficas, deudoras de la Buena Forma. Desde el desarrollo de la televisión, la explosión de la publicidad como herramienta de la comercialización —y, por ende, de la reactivación perpetua del mercado—, la creciente fluidez en el mercado de bienes culturales, hasta —en el plano teórico— el desarrollo de las Teorías de la Información y de la Semiología, todo hacía comprender que la Comunicación resultaba vital para la industria, el desarrollo y la comprensión de los fenómenos económicos, políticos y culturales a escala internacional. "Internacionalismo" y "comunicación", probablemente sean dos de los significantes más descriptivos de lo sucedido en la década de los sesenta y expliquen gran parte de los fenómenos políticos y culturales por los que transitó nuestro país.

TRANSFORMACIONES

Quizás, el poder apelar a un ejemplo paradigmático ayude a dar cuenta de algunas de las transformaciones del DG en la trayectoria que abarca las décadas de los sesenta y de los noventa. Me refiero al rol de la empresa SIAM en el desarrollo industrial nacional y en la apuesta — a través del Instituto— por transformar la "cultura en un bien".

CULTURA COMO BIEN NO ES CULTURA MERCANCÍA > En 1948, cuando Torcuato Di Tella padre muere, sus hijos Guido y Torcuato heredan uno de los emporios industriales más importantes del país: la empresa SIAM Di Tella. En diez años de gestión, para 1958, SIAM figuraba entre las cien empresas más grandes del mundo. El proyecto de Torcuato padre parecía exceder cualquier expectativa. SIAM había nacido como una fábrica de máquinas amasadoras de pan, y para aquel entonces, fabricaba toda clase de electrodomésticos —heladeras, ventiladores, planchas—, además de autos, motonetas, caños industriales, motores de aviones, entre tantos otros. SIAM era un claro exponente del crecimiento industrial del país; había nacido y crecido al amparo de un Estado proteccionista y ahora se volcaba a la fabricación de maquinarias industriales e invertía en la producción de bienes de capital y exportaba empresas a Brasil.

Cuando sus hijos heredan las fábricas, se encuentran con un oligopolio de proporciones que, incluso hoy en día, parecen imposibles. Para aquel entonces, Torcuato hijo había seguido su formación como sociólogo, y Guido había estudiado Economía, primero en el país y luego en los EE.UU. donde se perfeccionó con estudios de posgrado. Al volver de su estancia americana, Guido se encuentra con una veintena de empresas que, si bien mantenían el sello SIAM como marca de pertenencia, asumían criterios ejecutivos, de promoción y de producción radicalmente diferenciados. Los hermanos Di Tella se hacían cargo de la herencia industrial del padre y de un tesoro muy particular: la colección de arte moderno que Torcuato padre había acuñado a lo largo de su vida.

Guido, para esa altura, se había formado siguiendo las nuevas teorías de desarrollo social, que consideraban plausible el crecimiento económico de un país con una estructura industrial tradicional, incorporando capitales exteriores que pudiesen así dinamizar la economía. Eran épocas en las que todavía el desarrollismo representaba la esperanza de un crecimiento ilimitado, y donde la vieja retórica que vinculaba la soberanía a la independencia económica era reemplazada por una concepción que encontraba en el aporte de capitales mixtos la clave del crecimiento nacional.

En los EE.UU., Guido Di Tella también había conocido otro tipo de oligopolios, "modernos", que crecían ilimitadamente al incorporar los nuevos mecanismos de la publicidad, el *marketing* y las estrategias persuasivas. El modelo por seguir parecía ser Olivetti, una empresa italiana que, a contrapelo del imaginario capitalista de la rentabilidad absoluta, parecía encarnar el sueño de un capitalismo progresista. Además, Olivetti había sido ideada como empresa diversa, a partir de una imagen única, algo que ofrecía una enorme tentación como modelo, teniendo en cuenta la diversidad de SIAM.

La última incorporación que hizo Guido Di Tella en los EE.UU., fue el modelo de Fundación como modo de gestión de las instituciones culturales. Esto último, vinculado a las leyes que a mediados de los cincuenta favorecieron impositivamente a las empresas que derivaban impuestos hacia el fomento de la cultura, ofrecía la posibilidad de retomar la doble herencia del padre y crear una Fundación dedicada a promover a la ciencia, la tecnología y la cultura, a partir de la creación de centros de investigación independientes —del Estado— como también difundir la colección privada de plástica de Torcuato padre. De esta forma, en 1958, se crea la Fundación Di Tella, con aportes provenientes de las acciones de SIAM Di Tella, la Fundación Ford y la Fundación Rockefeller. En 1960, el Instituto Di Tella (ITDT) se había consolidado como un espacio promotor de la investigación científica y artística.

Para entender de qué manera se da impulso a una serie de nuevas profesiones, en-

tre las cuales se destaca el diseño y, en particular, el Diseño Gráfico, es necesario tener presente las características que presentaba Buenos Aires en el período que abarca mediados de los cincuenta y mediados de los sesenta. En este sentido, si bien el término "modernización" alude al acompasamiento de la capital del país a los ritmos económicos, financieros, políticos y culturales de los países poderosos —EE.UU. y ciertas capitales europeas—, no deja de presentar ambigüedades. Efectivamente, por modernización y por moderno debía entenderse la búsqueda de coordinación y la sincronicidad con las transformaciones que se registraban en todo el mundo, y en ellas tanto la ciencia, la tecnología como la cultura aparecían con un destello inusitado. Los años sesenta, múltiples y explosivos, venían a traer nuevos argumentos para la idea de progreso, incorporando la cuestión social, la política, la crítica, el "librepensamiento". Y aunque aún persista en el imaginario social la equivalencia entre los sesenta y los movimientos políticos de izquierda, la década fue también el momento del intercambio cultural con el Norte, la apertura del mercado de consumo masivo, el crecimiento del estándar de vida, el descubrimiento del potencial mercado de bienes culturales y de las consecuencias —queridas o no— de la industria cultural.

Particularmente, en el ITDT y de la mano de la empresa SIAM Di Tella, se crearon, en los albores de los sesenta, el primer Departamento de Diseño Gráfico del país y AGENS, dos centros capitales conjuntamente con las agencias Cícero y Onda para comprender las modalidades del DG en la Argentina y su profesionalización. El primero se centró en la promoción de las actividades culturales del Instituto, imprimiendo el sello de una unidad formal que daba cuenta de una unidad conceptual: el tipo de política de gestión cultural que distinguía al ITDT del resto de las instituciones abocadas a la promoción del arte en la Argentina. El caso de AGENS es distinto, aunque no deja de llamar la atención la unidad de criterio con la que se piensa al Diseño Gráfico. AGENS fue creada con el fin de integrar la imagen de los productos SIAM, siguiendo el modelo comunicacional y organizativo de Olivetti y Braun. La comunicación visual era definitivamente entendida como un motor del desarrollo, una manera de generar una imagen corporativa que reflejase la potencia de una industria moderna, independiente y de capitales nacionales.

Por estos motivos, el rol de gestores del cambio asumido por Méndez Mosquera y su implantación de una línea editorial y publicitaria inédita, el de Distéfano, Fontana, Andralis en el Departamento de Diseño Gráfico del ITDT, el de Iglesia, Fracchia, Gigli en el Estudio Onda, y el de González Ruiz son centrales, pero, aun así, exceden lo biográfico. Se insertan en tanto iniciativas, en el contexto socio-cultural que permitió que una posibilidad madurara hasta transformarse en un acontecimiento cultural. En este sentido, fue la disponibilidad que ofrecieron los años sesenta para que, de la mano de la modernización, el mercado de bienes incorporase el concepto de bienes y consumos culturales, y para que una nueva concepción de la industria diese cuenta de la importancia del sector de los servicios, donde definitivamente se inserta la comunicación visual.

Sin embargo, no podemos dejar de tener en cuenta que el promisorio futuro de la gráfica en la Argentina se vio interrumpido por la serie de golpes militares que marcaron traumáticamente los sesenta y los setenta. Efectivamente, resulta sintomático que dos de las instituciones directamente vinculadas a él hayan sido intervenidas o clausuradas. Se trata, concretamente, de la intervención a la FAU en la conocida "Noche de los Bastones Largos" y la clausura de los centros de artes del ITDT que acompañaron su cierre.

EL RESURGIR DE LA PROFESION > Luego del largo silenciamiento del país durante la última dictadura, varios de los proyectos que habían sido postergados comenzaron a reeditarse. Si para mediados de los sesenta, Méndez Mosquera había pensado en la posibilidad de crear una carrera de DG, y en

> 1980, González Ruiz había realizado un planteo similar, la ocasión se presentó con el proceso de intervención de las Universidades Nacionales como consecuencia de la apertura democrática y la necesaria puesta en marcha de la regularización de las casas de estudio superior. La parálisis del país reclamaba con urgencia la actualización de las asignaturas pendientes, y en aquel marco la creación de la carrera de DG —conjuntamente con DI— resultaba más que justificada.

Es lógico que para los años 1984/85, al momento de creación de las carreras de Diseño Gráfico y Diseño Industrial en la FAU, la retórica moderna fuera retomada como continente de referencia, ya que ofrecía la necesaria legitimidad para explicar en términos académicos la inclusión de "los diseños" en la FAU. De este modo, el ciclo de conformación disciplinaria del campo del DG se cerraba con su ascenso a la categoría de carrera universitaria. Todo parecía marchar exitosamente, pues al final se había podido realizar el proyecto de unificación de los diseños bajo una cierta tutoría de la Arquitectura.

Para aquel entonces, en el contexto de la "primavera democrática", el país debía procesar la traumática experiencia de la dictadura, y la educación en la vida democrática y la recuperación del concepto inclusivo de "ciudadanía" acontecían como garantías y frenos a todo posible intento golpista. En aquel escenario, la reedición del discurso moderno dentro de la Universidad abierta y democrática saldaba la deuda con los hacedores del diseño en el país, pero además resultaba una eficaz herramienta política en la medida en que al plantear nuevamente "lo colectivo y lo social" como metas de las acciones del diseño, permitía la recuperación del concepto de "lo público" y de una práctica profesional inclusiva y pluralista. Si el Estado, en términos generales, se encontraba debatiendo sobre las posibilidades de la reconstrucción de la esfera civil de la sociedad, las Universidades Nacionales promovían las actitudes profesionales cívicas y políticas, articuladas al espacio de lo público.

En 1984, Tomás Maldonado, invitado por la FAU, dictó la conferencia "El Proyecto Moderno", que resulta al día de hoy uno de los manifiestos preliminares más importantes de la creación de los diseños en la FAU. Allí daba cuenta de la importancia que reviste el pensamiento proyectual en la vida democrática, y la vocación humanista presente en la actitud del diseño. Pero no se trataba del mismo Maldonado de Ulm, como tampoco del mismo país desarrollista de los sesenta, y en el campo profesional, esto excedía el dar cuenta del modo técnico y social, que caracterizaba la actitud del proyectista, o rendir tributo al funcionalismo per se. En un momento en el que lo que estaba en juego no era precisamente la rigurosidad del pensamiento moderno, sino en todo caso su proyección social —los valores culturales que debían ser recuperados—, Maldonado vinculaba metafóricamente el proyecto histórico de la Modernidad, de sesgo racionalista, la idea de progreso social y humano, con la ampliación de los derechos civiles en la democracia. Y en este sentido, renovaba aquí el ideario moderno al actualizar la equivalencia entre Diseño e intervención —que es antes que nada modificación y mejora— en las condiciones de vida. Pero, la construcción del destino de los proyectos de los diseños en la Argentina no encontraría ya el país de los años sesenta, donde la industria, el transporte, los consumos culturales, el mercado interno y los servicios comunicativos habían sido pensados para la totalidad de la población. Aquel imaginario se había derrumbado, y si para mediados de los años ochenta la esperanza democrática parecía compensar todas las carencias que se habían hecho presentes luego de la caída de la dictadura, los años noventa mostrarían que ya no se trataba de proyectar esperanzas y construir una nueva visión, sino de asumir el mandato de la rentabilidad de los mercados y aprovechar el beneficio que la reconversión de la esfera estatal prometía. El diseño de imagen de las empresas privatizadas, el trabajo para los grandes grupos económicos, el reemplazo de la calidad de los productos por la venta de la imagen de la marca, y la equiparación del éxito del Diseño Gráfico a la eficacia en la

gestión de imagen de las corporaciones nos hablan, por el contrario, de un proceso que se instaló desde hace tiempo como parámetro de validación de la profesión y que, lamentablemente, en algunas ocasiones parece competir con los criterios que aún se conservan en la enseñanza universitaria, deudores de un pensamiento moderno no mercantilizado. Con excepciones como las críticas a las políticas de marca insertas en un mercado globalizado, los estudios sobre la relación entre las tendencias actuales del DG y las características culturales de las sociedades posindustriales —donde la rentabilidad del sistema aparece directamente vinculada al consumo de imágenes de marca y de procesos de seducción hacia el cliente, operadas por la megacorporaciones— no parecen abundar .

En mi caso, y debido probablemente a mi pertenencia generacional, recuerdo las características del país durante los años ochenta y su profunda transformación en la década de los noventa. Hace apenas diez años que llegaron grandes empresas multinacionales para instalarse —en principio—, definitivamente; en el mismo intervalo, se privatizaron los servicios públicos, y la modernización de sesgo neo-conservador hizo un canto a la iniciativa privada donde la eficacia en la atención al "cliente" vino ineludiblemente conectada con la instalación de monopolios empresariales. En aquel marco, a veces resultaba —y resulta— extraño oír hablar de las "políticas de seducción hacia los potenciales clientes", pues ya parecen resueltas una vez abortada toda posible competencia.

Simultáneamente, los jóvenes estudiantes de DG de la UBA, en apenas cinco años que fueron desde 1991 al 96, habían cambiado sus expectativas sobre una posible inserción laboral. De desear trabajar para el mercado independiente de consumos culturales juveniles —como diseñadores de CD, por ejemplo—, o como diseñadores contratados por el Estado para campañas públicas, rápidamente tomaban como referencia aquello que el mercado efectivamente les estaba brindando como posibilidad a mediados de los noventa: ser contratados por megaempresas comunicativas (dueñas de radios, revistas, diarios, canales de TV), por empresas corporativas, y por las incipientes pyme que experimentaban con el *boom* de Internet.

En aquellas iniciativas propias de la "modernización" que acompañó la paulatina inclusión del país en el proceso económico de la globalización, y el correlato de la reconversión de las esferas pública y privada, uno de los pilares de los "éxitos" era, sin lugar a dudas, el diseño de imagen y el rol protagónico que asumía día a día el Diseño Gráfico.

Sorprendentemente, los análisis más usuales sobre las nuevas marcas, el protagonismo del DG y la reconversión cultural de la sociedad —ahora deudora del culto a la imagen— se detenían en los procesos formales y técnicos de producción de las piezas del DG o, a lo sumo, hacían referencia a la comunión entre el diseño de comunicación de las empresas y las herramientas que ofrecía la gráfica. El debate propio del campo del DG seguía discurriendo entre su "ser proyectual" o su "ser artístico".

Esto último, quizás, explique la distancia abismal entre la imagen sobre el DG ofrecida en la Universidad y el real mandato del DG en el mercado. Hasta aquí, el divorcio entre la vocación humanista y la rentable presenta una identidad doble como patrón de referencia del diseño. Se ha convivido con estos dos criterios y, a lo sumo, se ha señalado —a modo de diagnóstico— la incompatibilidad entre ambos. Pero aun habiendo sido el DG una de las herramientas más poderosas en la aceptación social del actual orden económico y político, no es la única práctica sujeta al cinismo de un doble discurso y de los dobles gestos simultáneos hacia el mercado y la "sociedad". El Diseño Gráfico es, antes que nada, y como lo prueba su historia, objeto de una formación socio-cultural hegemónica que naturaliza el sentido final de toda práctica cultural. La misma formación que hoy se encuentra, de un modo esperanzador, puesta en crisis y frente a la cual el DG debe ensayar una nueva respuesta. Quizás el camino de ida sea, en este caso, una vuelta: reconsiderar las posibilidades abiertas en su corta, pero rica historia, retomar el concepto del diseño como un bien cultural ■

AUTOR > **FERNANDO DOMÍNGUEZ**

Un abordaje que discrimina a la cultura del entretenimiento, cuyos valores están hoy tan confundidos por razones económicas.

La cultura circula de modo diferente

Fernando Domínguez
Arquitecto. Docente Historia II, Cátedra arq. Cervera Arquitectura, FADU-UBA

Hoy hay otras construcciones, hay nuevos arquetipos: hoy la clase media se defiende con los patrones culturales. El consumo de bienes culturales gratuitos, y aun los que son accesibles, está creciendo de manera explosiva. Esa clase media que pagaba por las marcas para demostrar que le iba mejor, y ostentaba porque de esa manera podía seguir creciendo socialmente, y además pagaba mucho por ello, es otra: hoy solo le queda un bien diferenciador que es la cultura. Y se ha transformado en un gran consumidor cultural. La cultura circula de modo diferente.

El arte es una forma suprema de educación. Desde un punto de vista economicista, la cultura es suntuaria, pero la vida de una nación también esta sujeta a factores de orden simbólico. Mitos, evasión, en suma, sueños. Quizá la realidad sea más simple. Quizás el publico dice presente para comprobar que todavía es posible existir, hacer, en los pliegues del arte. ¿Es la clase media el último estrato con conciencia de clase?

El lugar incierto y vacilante de la clase media, ahora se expresa en ciertos blasones del consumo cultural. El individuo común nota y sufre una sensación de amenaza, que traducida en términos académicos, podríamos denominarla "descomposición social", favorecida por las crisis, tanto económicas como sociales.

Hoy con una caracterización de país completamente despedazado y mutilado, se ve surgir un público cultural que empieza a resistir y aminorar el tono desolado de gran parte de nuestro devenir social.

Sólo había un consumo cultural masivo hasta estos momentos de cambio: la hegemónica consumición de la televisión, que ha mutado en un entretenimiento alienante. Llega adonde quiere. Ni siquiera la recesión puede contra ella. Es el primer alimento argentino. Pero no todo es perplejidad frente a lo que sucede. Hay formas de neutralizar eficazmente la sensación de exclusión que nos han prodigado sistemáticamente a lo largo de estos años: el público quiere ser parte, pertenecer, al tiempo de conocer y reconocerse a partir de la manifestación del intelecto común.

¿Por qué la cultura es una forma de identificación tan fuerte? Porque todos lo actores de una sociedad son simultáneamente testigos y partícipes de una reinvención y

de la resignificación del ámbito de pertenencia. La ciudad, fenómeno cultural por excelencia, revela la dualidad creación natural-creación cultural, ya que el proceso de su creación implica desnaturalizar el hábitat original. La cultura, entonces, se va delineando como un único ámbito de participación en donde no hay riesgo de desilusión, donde no existe la corrupción, la coima, donde el individuo es libre, se puede expresar sin que tenga que vivir esperando las recetas de algún organismo internacional, que le dictamina, día a día que hacer con su vida.

La crisis política, social y económica, revela índices de malestar colectivo en la vida de la gente, potencia la búsqueda frenética de una identidad muy bastardeada y arrasada por intromisiones e influencias exógenas. No ser aquello que uno fue y sin embargo ser también aquello que se ha sido. Este es el gran dilema del cual es tan difícil salir airoso en la actualidad de nuestro país.

Estas nuevas lógicas supranacionales no contemplan los intereses argentinos; la tendencia a la extranjerización de la propiedad de la tierra, edificios y otros bienes nacionales, afecta a la soberanía, la identidad a mediano y largo plazo, teniendo en cuenta que el ciudadano argentino no posee una identidad homogénea, ni inmutable: la idea de heterogeneidad está en la base de la cultura, su reflejo es la pluralidad: este es el ámbito o el camino para restablecer el valor de pertenecer. Ser argentino hoy, es aferrarse al origen, a las prácticas democráticas, al apego a la ley y su ejecución, aunque sean tiempos de trampas; consiste en abandonar ideas intangibles y la cultura podría ser un bien tangible, pues no se pierde tras decisiones económicas o políticas, permanece. La revalorización de la cultura es un indicador de una nueva forma de ciudadanía mas activa, con una idea distinta sobre la libertad: la elaboración de un patrimonio social y cultural.

Se está recortando una gran cultura urbana que genera un público activo y aún de pie.

DE CULTURA DE ELITE A CULTURA POPULAR > Ha habido cambios en los patrones de consumo por las transformaciones económicas significativas sucedidas a lo largo de décadas pasadas, y más precisamente Buenos Aires, ha sufrido transformaciones: hay un surgimiento de nuevos fenómenos sociales que aportan indicadores de comprensión de las dinámicas de transformación territorial.

Todos somos testigos y partícipes de lo que está sucediendo en las calles: el público no abandona la ocupación del espacio público, por el contrario, se recrea en un estilo de apropiación y hasta realiza una propia interpretación de la estética en cuestión.

Y la diferenciación, llega por medio de la cultura, de la expresión y la manifestación popular, que decidida a no permanecer ajena a lo que viene sucediendo en cuanto vida política y social se refiere, se vuelca a la calle, al espacio público, que como lugar de encuentro, apropiación y manifestación popular, induce a una resignificación, devenido en una especie de foro abierto de participación.

Así el individuo común recupera y reocupa, la calle, la plaza, los parques e intenta resolver sus problemas colectivamente, dotando al espacio urbano de un carácter de pertenencia, que estaba perdido para el habitante desde las dictaduras militares.

Todos somos testigos y partícipes de la reinvención y participación de ciertos sectores sociales en fiestas y celebraciones en espacios públicos, en franca demanda de productos culturales, y al mismo tiempo abriendo canales de participación como las asambleas barriales, clubes de trueque y encuentros vecinales. El habitante común, al percibir el espacio público como algo propio, teniendo en cuenta la depresión que sobreviene durante cualquier crisis con su consecuente aislamiento, revierte ese proceso de autismo con la realidad y se vuelca masivamente al afuera, al nuevo consumo de cultura y participación. La cultura circula de modo diferente Esta revalorización espontánea provoca cambios en la ciudad al redefinir un ámbito con mucho peso específico en sí mismo, comenzando a mutar, por la misma preocupación que le imprime quien lo utiliza: el uso del suelo se replantea en nuevos

> Diario *Clarín*: Suplementos Zona; Económico; Cultura; Arquitectura.
> Diario *La Nación*.
> *Conversaciones sobre la ciudad del tercer mundo*. Autores varios. Grupo Editorial Latinoamericano /IIED.
> Hábitat y Vivienda. J. E. Havel; Eudeba 1977.
> Informes de la Secretaría de Cultura, Subsecretaría de Patrimonio Cultural, Dirección Gral. de Patrimonio GCBA.
> Periódico *Ciudad Abierta*. Secretaría de Cultura, GCBA.

> desafíos para políticas de renovación y revitalización de la ciudad.

Esta nueva cultura popular, convocada por el llamado a la responsabilidad social, protagoniza una fiebre por asociarse, destinada a pensar los problemas del presente desde una perspectiva de cambio. Movimientos, agrupaciones, organizaciones, altamente representativas, se unen en una proclamada defensa del patrimonio cultural y la elaboración de una política a futuro. Éstos son los mismos vecinos que, embanderados bajo consignas de resistencia y del tomar partido, salen a la calle a expresarse, a actuar solidariamente con algún fin benéfico para el barrio, sirviéndose del arte como medio de expresión y canal directo de transmisión: una revolución pacífica que tiene sus cuarteles a cielo abierto, sin nada que ocultar, que intenta preservar su entorno de desarrollo.

Basta con observar calles de barrios inundadas de jóvenes, ensayando al ritmo de murga, o bien recrearse los fines de semana en un recorrido por *ateliers* de artistas, totalmente gratuito.

La gente común esta armando su propio mundo, su propio producto cultural, sin depender ya de un privado que le impida su acceso, los que a su vez suelen distribuir ciertos bienes de consumo cultural inequitativamente en cierto ámbitos de tradición comunitaria. La cultura circula de modo diferente.

El hecho económico trastoca valores de idiosincrasia: se cambia el concepto de cultura por el de entretenimiento, por el de recreación, y surgen megacentros donde la oferta pasa por lugares de entretenimiento donde se puede contar con variantes de consumo (siempre presente), accesos ágiles, seguridad y amplia disponibilidad de horarios. Pero el producto no es puro en su concepción de cultura, está viciado de un tinte mercantilista, con un lucro que debe primar.

Hay un notorio cambio de hábito en millones de familias: el ajuste se percibe en la calle, en el trabajo, en los hogares. Para una gran mayoría, usar teléfono celular, tener cable, guardar el auto en un garaje, ir al cine o a comer afuera ya pertenece a la esfera de lo prohibido. Hay una nueva clase social, que se podría denominar como "empobrecidos": tienen mentalidad de rico y bolsillo de pobre, y esta crisis se manifiesta por estados tales como resistencia, bronca, resignación, asimilación y adaptación. Al tomar conciencia de que los sucesos tienen poca probabilidad de cambio, se reflotan valores olvidados como la cultura. Ironías de esta realidad que vivimos: la situación social crítica, logra que cualquier evento artístico y cultural barato o gratuito, sea todo un éxito.

Alguna vez existió una burguesía, que ahora añora ser la mecenas de vanguardias artísticas, clases ilustradas para las cuales un abono en el Teatro Colón era lo mas normal del mundo. La cultura hoy dibuja un nuevo espacio compartido, un nuevo foro de participación, abierto a cualquier clase social.

La cultura circula de modo diferente. Este fenómeno cultural, esta creando un germen de cambio. Aparecen nuevos ámbitos donde se despliega toda esta furia contenida, empieza desde el pueblo, parte de la gente misma y su circunstancia, forma parte de nuestro lenguaje cotidiano, aparecen conceptos nuevos como la no espacialización de los ámbitos culturales comunes, internet por ejemplo, y los hábitos comunes se empiezan a transformar: la biblioteca pública y gratuita se reafirma como espacio democratizador de la cultura, posibilitando el acceso a la información, y lo que es más importante, otorgando un nuevo lugar de encuentro dentro del tejido urbano, sin la necesidad de tener que consumir para poder permanecer. Un ejemplo de apertura hacia la comunidad, lo da la Biblioteca Nacional, la cual recibe todos los días bandadas de alumnos de escuelas primarias y secundarias que adoptan a la misma como lugar de encuentro y no exclusivamente para el estudio. Lo mismo sucede en las bibliotecas barriales, a donde concurren los conocidos habitantes de la lectura, pero también el vecino, que encuentra un espacio donde reunirse a charlar con otros como él.

Así como la biblioteca, el museo también cambia su concepto de rigidez, solemnidad, ceremonialidad, monumentalidad. La

nueva significación cultural, hace que las ancestras instituciones, graviten de forma distinta en el presente. En toda la órbita de la dirección de museos se proponen actividades y programas a fin de integrarlos a la comunidad mediante cursos y talleres como en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, con ciclos de cine y video como en el Museo de Arte Moderno o con los conciertos de música clásica en la calle, que realiza el Museo Nacional de Bellas Artes, como un acercamiento de lo sublime, hacia el común de la gente.

Otro de los aspectos a destacar, es el surgimiento de los Centros Culturales que prodigan, como característica base, una infinidad de propuestas de cursos y actividades a fin de estimular la participación, y como enriquecimiento del conocimiento particular de la gente. Hay una ruptura, beneficiosa claro, de la relación de la obra de arte, con el espectador; el nuevo vínculo ya está en gestación.

LOS GESTORES DE CULTURA > En la Argentina ha desaparecido la pasión política, la de los años 70, donde se había encontrado un espacio contenedor, dentro del cual quedaban comprendidos los movimientos culturales.

Hoy ha crecido el escepticismo y la incredulidad. Hoy parecieran haberse desdibujado las expectativas en lo político: estas se han afirmado y desarrollado en la esfera cultural.Y esto, los políticos lo saben y dan cuenta de dicha situación.

"Acá va a faltar empleo, va a crecer la violencia, hay que mantener a la gente ocupada, y una manera de hacerlo, es a través de la cultura y el arte. Es un medio de contención" dice Francés Reynolds Marinho, presidente de la Fundación Arte Viva.

Y el Estado empieza a implementar políticas culturales que adquieren más importancia en medio de la debilidad de la palabra política y la erosión de los lazos sociales.

Y aparecen los nuevos gestores de cultura, que comienzan a repensar cuáles deben ser los "productos culturales" a ofrecer. Nadie desconoce la masividad que se ha registrado cada vez que hay espectáculos públicos y gratuitos, organizados por los gobiernos municipales, que acercan artistas al grueso de la población, como los recitales Bs. As. Vivo ó los ciclos de teatro del Teatro Gral. San Martín, por citar un ejemplo. Es una señal de estos tiempos que corren, que el poder se esta transformando en un "proveedor" de cultura. ¿La cultura oficial apunta a un nuevo clientelismo, o es el único requerimiento que puede satisfacer el Estado ante tanta falta de respuesta para con la sociedad, algo así como un *aggiornado* pan y circo?

Todo este fenómeno motivante sugiere que la crisis que afecta a la Argentina, destruye el empleo, la dignidad, pero llena los espectáculos gratuitos. No obstante sería loable esta actitud, si este tipo de intervención política, fuera dirigida a considerar el descubrimiento y estímulo de lo diferente, proponiendo un acercamiento al arte, que por su acceso restringido sólo a estratos sociales altos, en muchos casos, no sean aptos para el público en general.

Frente a una situación de inestabilidad, la gente siente como algo propio esta variable que se autopropone en el plano intelectual, como lo es la cultura. Estamos asistiendo, como testigos y partícipes privilegiados, a una nueva construcción de ciudadanía. Lo encabeza una clase media que se resiste a desaparecer, dando su lucha de clase. La gente se cerca al arte para buscar las respuestas que no recibe de los que tendrían que dárselas, y no cede a perder el último bastión que le queda, y que, quizás, sea lo único que no le puedan quitar: el conocimiento.

Es por todo esto que la cultura circula de modo diferente.

Las crisis siempre van acompañadas de un germen de cambio muy fuerte, que nace de la experiencia de no repetir el pasado. La Argentina es un ejemplo de esto, y lo demuestra revalorizando ideales perdidos en los años del febril consumismo en que estuvo embarcada.

La revalorización de la cultura es un indicador de una nueva forma de ciudadanía más activa, con una idea distinta sobre la libertad: la elaboración de un patrimonio social y cultural. Se esta recortando una gran cultura urbana que genera un público activo y aún de pie ■

AUTOR > MARITA FONTANAROSSA

Este libro fue editado en el año de conmemoración de los 180 años de vida de la Universidad de Buenos Aires. Condensa, en la voz de los Doctores Honoris Causa, sus aportes para mejorar la educación universitaria.

OPINIÓN

Marita Fontanarossa
Arquitecta. Co-Directora del Programa Diálogo Intercultural de la UBA.

La causa de los Doctores

En este título se resume el valor del Programa de Diálogo Intercultural(1), en las dimensiones profundas que tiene la Universidad. En el primer fruto de esta línea de acción, cuyo símbolo es el libro *La Causa de los Doctores*, se manifiesta una de las claves más difíciles de describir, que es el pasaje de las vinculaciones a relaciones humanas. Entendemos una vinculación como el primer hecho del conocimiento entre las personas, pero la fecundidad sólo es posible en la relación. Durante su historia, la Universidad de Buenos Aires ha logrado ser un eje de vinculación que abarca a la comunidad académica, la sociedad y también muchos núcleos académicos y sociales del mundo. El Programa tiene sentido en cuanto incentiva que esos vínculos se conviertan en relaciones, es decir, situaciones de intercambio, mutua influencia, o más certeramente, la intuición de una pertenencia a la humanidad situada, pacífica, digna de su íntima unidad.

Atenta a su sentido de ser, la Universidad atesora lo que está presente en la misma raíz de su palabra, mantiene vivas sus aspiraciones y celebra con entusiasmo sus 180 años.

En este espíritu iniciamos la tarea, la intención era invitar a los Doctores Honoris Causa a ejercer el doctorado transmitiendo sus enseñanzas a la sociedad en algún tema relacionado con la institución que festejamos, que permitiera la participación de estas personas provenientes de distintas partes del mundo y de variadas disciplinas científicas.

En primer lugar fue necesario saber quiénes eran, identificar el total de los doctorados entregados desde 1906, fecha en que se institucionalizó la entrega de esta distinción, y algunos casos anteriores. Durante esta investigación las personas de

las áreas involucradas nos abrieron las puertas, brindaron su ayuda y alentaron nuestro trabajo. Poco a poco se iban sumando a la tarea.

Una vez conformado el listado del total de los doctores, en ese momento 310, hicimos un corte en el año 1952, y quedaron, aproximadamente, 150 personas. De esta manera iniciamos la tarea de vincularnos con estas eminencias, con la expectativa de saber dónde vivían y qué actitud tomarían ante la noticia.

De ellos se pudo contactar a 100 doctores a quienes se envió una carta con tres preguntas elaboradas por el comité asesor del Programa. En ella se les propuso libertad en la extensión de la respuesta y su correspondiente enfoque. En cuanto al idioma, decidimos hacer la primera comunicación en castellano, pues es el idioma de la Universidad de Buenos Aires, conscientes de que la lengua determina una forma de pensar. A la vez se dio libertad a los doctores para responder en su propia lengua.

LAS PREGUNTAS > 1. Desde su ámbito de actividad, ¿Qué reflexión le sugieren los propósitos de este Programa cuyo eje es la valoración de la vida y la existencia de todas las personas?

2. En su opinión, ¿cuál sería el aporte que se podría hacer a fin de construir vínculos en la sociedad, más allá de las diferencias culturales?

3. ¿Cuál es su propuesta para el futuro de la educación, en especial de la universidad, en la transmisión de valores?

La comunicación debía incluir una presentación del Programa. Se contaba con algunas formulaciones, pero era necesario mayor precisión en lo que estábamos de acuerdo. Varias reuniones del grupo de trabajo fueron destinadas a este fin. Gracias a reflexiones del Prof. Raimon Panikkar, un destacado estudioso del tema intercultural y alegre testimonio viviente de una profunda cosmovisión, llegamos finalmente a una propuesta consensuada. (2)

La secretaría del Programa que había puesto todo su esfuerzo hasta el momento, mantuvo su empeño en la etapa que se iniciaba. Enviadas las cartas, comenzó el contacto telefónico y por medios electrónicos, también vinieron dos de ellos a Buenos Aires, lo que permitió una conversación más prolongada.

Los primeros contactos fueron una muestra del espíritu que reinaría en toda la tarea. Quisiéramos destacar tres aspectos: la humildad, la humanidad y el agradecimiento a la Universidad de Buenos Aires. Ninguno dejó de decir lo que pensaba, tratando de comprender a fondo para poder responder con la mayor honestidad posible. En las conversaciones telefónicas se sorprendían del interés que la Universidad mostraba, no sólo en el conocimiento que cada uno de ellos posee, sino sus respectivas perspectivas humanas.

Quienes habían descubierto formas de defensa ante el SIDA, o investigado con profundidad la muerte celular, o encontrado las maravillas de los fractales, o diseñado ciudades, y tantas otras cosas, recordaban con estima sincera su paso por la Universidad de Buenos Aires, destacando en sus propios relatos de vida el haber recibido un Doctorado Honoris Causa de nuestra Casa.

Abierta la comunicación, no sólo se iniciaba una relación desde la Universidad, sino que los mismos Doctores se consultaban entre ellos ante la carta recibida. Sentían que no era una cuestión meramente formal

> sino que querían responder con sinceridad y con plena comprensión de la propuesta.

Para colaborar en esta etapa contamos con la presencia del Doctor Alberto Boveris, reconocido investigador, quién ayudo a los Doctores que lo solicitaron, insistió en la participación de algunos de ellos y trabajó en las traducciones de algunas respuestas con un humor que fue de gran estímulo en las tareas más arduas. Con él tuvimos la posibilidad de conversar para conocer un poco más sobre la dimensión humana de los investigadores, convirtiéndose en un capítulo del libro. Su participación nos permitió reconocer que el trabajo de este libro se asemeja mucho a la construcción de la tradición y al espíritu de la investigación científica.

También contamos con la colaboración del Dr. David Prigollini, testigo de la entrega de varios diplomas. En una larga conversación, recordando las ceremonias, nos refirió sus interesantes experiencias y apreciaciones sobre varios de los doctores. De sus relatos nos quedaron dos enseñanzas comunes a todos ellos. Una es la expresada por el Dr. Norberto Bobbio, que decía que la tarea universitaria y de investigación llevaba a los profesores y académicos, pasada cierta edad, a ocuparse de la comunidad, de la sociedad que los rodea. Tal vez la supervivencia de la Universidad como institución esté en el hecho de ser un ámbito de maduración humana irremplazable.

La tarea de preparación de este libro ha sido de una gran riqueza en todos sus aspectos, nos permitió apreciar el valor de cada instante del recorrido y la fuerza del entusiasmo comunitario.

La fuerza central de este primer paso dado con los Doctores Honoris Causa como cuerpo, está en las respuestas de ellos. Desde los cordiales "queridos amigos" hasta las expresiones de "¡qué buena idea"¡ al referirse a lo que habían recibido, son los verdaderos resultados y los más sinceros estímulos para seguir adelante.

La auténtica tradición es la experiencia de transmitir lo que se descubre e inventa, transfigurados por la vida del presente, las herencias del pasado y la esperanza de futuro.

El libro se presentó en un pequeño acto el 20 de noviembre de 2001 con la presencia de autoridades y varios Doctores Honoris Causa que se encontraban en Buenos Aires. Uno de ellos, Gregorio Weinberg, hizo la presentación: "Convengamos que, pese a la heterogeneidad de las respuestas de las más diversas regiones del planeta puede inferirse una nota común: la clara conciencia de la necesidad de un diálogo intercultural profundo en un mundo que está experimentando tan intensas transformaciones como paso inicial para enfrentar la intolerancia y el fanatismo". "cabe destacar la idea que aparece en varios de los trabajos de la obra que nos honramos en presentar y es la interrogante angustiosa por momentos, de los alcances sociales y éticos de la investigación y del desarrollo científico y tecnológico, preguntándose si la finalidad que persigue tanto esfuerzo y tanta inversión es dominar o compartir". "Varias contribuciones al volumen señalan con mayor rigor y énfasis su renovada preocupación por las nuevas y sutiles formas que los intereses creados dificultan o coartan muchas veces la libre orientación y aplicación de las investigaciones. Esto me recuerda el razonamiento de aquel singular alumno de retórica mentado por Juan de Maidena, que hablaba de construir jaulas con el propósito de proteger de este curioso modo la libertad de los pájaros. Mi pregunta no sin malicia ¿cómo volará un pájaro fuera de su jaula, si esta jaula no existe?. Interrogante que subraya: los amigos de las jaulas no somos, ni mucho menos enemigos de la libertad de los pájaros. Pero antes que a los ingeniosos inventores de jaulas confortables, preferimos siempre a los enemigos de las jaulas, alegóricas o reales, y por lo tanto los exaltadores del vuelo, de la imaginación de las experiencias constantes y constructivas y las libertades creadoras".

En el cierre de la presentación, el entonces Rector Oscar Shuberoff mencionó: "No pocas oportunidades en la historia de nuestra sociedad han evidenciado situaciones tan turbulentas, tan confusas como las que en este momento transitamos, y al mismo

tiempo esta turbulencia no pocas veces ha encontrado raíces tan significativas como las que se plantean en el origen de las grandes transformaciones por las que estamos transitando". "Esta Universidad bien pudiera definirse por los doctores que ha formado y por los doctores que contribuyeron a la formación de la cultura en que está inmersa, y que la Universidad ha reconocido en forma honoraria. De modo que este homenaje es un homenaje a la propia gente de la Universidad que es la que la define y la que le da su razón de ser al mismo tiempo".

Como parte de la presentación, en los días previos al acto, enviamos un ejemplar a cada uno de los Doctores Honoris Causa, autoridades, actores relevantes, universidades, bibliotecas.

La calidez de las cartas de agradecimiento, las reflexiones de todos, los deseos de participar por parte de los que no pudieron hacerlo, el entusiasmo por continuar la tarea emprendida en quiénes habían participado, confirmaron nuestra intuición inicial y superaron cualquier expectativa.

La continuidad de "Tesoros de la Universidad" se inició con algunos encuentros con Doctores Honoris Causa de Latinoamérica, inspirados en el hecho de compartir una lengua común, o la misma realidad americana, que en realidad es amalgama de pensamiento y culturas. Estos encuentros han sido con algunos doctores que no contestaron a las preguntas formuladas en el origen y con algunos otros con los que se ha establecido un diálogo esperanzador.

Augusto Roa Bastos, Fernando Antezana Aranibar, Oscar Niemeyer, Roberto Fernández Retamar, Misha Cotlar, Tomás Maldonado, Gastón Breyer, María Almeida de Tavares, Octavio Ianni, Leopoldo de Meis, son algunos de los doctores que con generosidad siguen en esta tarea conjunta de vivir lo que se escribe.

Los "Doctores de la Causa" dieron vida a la "Causa de los Doctores" convirtiéndolo en un símbolo.

(1) > El Programa de Diálogo Intercultural funciona en el Rectorado de la Universidad de Buenos Aires desde octubre de 1999. En su estructura tiene dos directores, una secretaría operativa y un comité asesor conformado por personas provenientes de las distintas tradiciones religiosas, de las cosmovisiones indígenas y de las creencias no teístas (agnosticismo y ateísmo). También forman parte los representantes de las trece facultades, los colegios y organizaciones que componen la Universidad y personas relacionadas con las actividades de construcción de la sociedad (políticos, gremialistas, periodistas y agentes culturales).

(2) > Presentación del Programa

OBJETIVO > Establecer un espacio en la Universidad de Buenos Aires (rectorado, facultades, organismos dependientes), y desde esta institución hacia todos los sectores del país y en el extranjero, de mutuo conocimiento, diálogo y encuentro entre las culturas.

- Entendemos por cultura los pensamientos, las palabras y las acciones que se manifiestan en un grupo humano, sea cual sea su número, relacionados con una común cosmovisión.

- La cosmovisión es una comprensión de la realidad a partir de una experiencia fundante que posibilita a los seres humanos el conocimiento y la expresión de la propia interioridad y la interrelación con los distintos aspectos de la realidad.

MOTIVOS > Valoración del diálogo intercultural como característica propia de la manifestación de la vida humana.

> Necesidad del diálogo intercultural como imprescindible para el obrar humano en verdad, justicia y belleza.

> La práctica actual del diálogo intercultural nos permite reconocer el pasado y proyectar el porvenir para asumir el presente.

> Las dimensiones de trascendencia y/o inmanencia adquieren precisión desde el referente que se establece en el diálogo intercultural

> El diálogo intercultural cultiva la diversidad sin fragmentación y al mismo tiempo la unidad sin uniformidad.

EJES DE ACCIÓN > Ser lo que se es

> Hacer lo que hay que hacer

> Vivir por los vínculos, y construirlos ■

La inclusión del presente artículo, exclusivo para la Revista *Contextos*, se inscribe en el esfuerzo de los emprendimientos independientes del campo editorial. *Consumo Cultural* es el séptimo de doce ensayos, muy cuidados por el autor y de excelente traducción por la socióloga cordobesa Alicia Gutiérrez.

Pierre Bourdieu
Profesor de Sociología en el Colegio de Francia. Director de la revista *Actas de Investigación en Ciencias Sociales*.

Consumo Cultural

Hablar de consumo cultural es decir que hay una economía de los bienes culturales, pero que esta economía tiene una lógica específica. La sociología trabaja para establecer las condiciones en que son producidos los consumidores de bienes culturales y su gusto, al mismo tiempo que para describir las diferentes maneras de apropiarse de los bienes culturales, que son considerados en un momento dado del tiempo como obras de arte, y las condiciones sociales del modo de apropiación que se considera legítimo. Pero no pueden comprenderse completamente las disposiciones que orientan las elecciones entre los bienes de cultura legítima, sino a condición de reinsertarlas en la unidad del sistema de las disposiciones, de reinsertar la cultura en el sentido restringido y normativo del uso ordinario, en la cultura en el sentido amplio de la etnología, y de relacionar el gusto elaborado de los objetos más depurados con el gusto elemental de los sabores alimentarios.

LA PRODUCCION DE LOS CONSUMIDORES > Contra la ideología carismática, que toma los gustos en materia de cultura legítima como un don de la naturaleza, la observación científica muestra que las necesidades culturales son el producto de la educación: la investigación establece que todas las prácticas culturales (frecuentación de los museos, de los conciertos, de las exposiciones, la lectura, etc.) y las preferencias correspondientes (escritores, pintores o músicos) están estrechamente ligadas al nivel de instrucción (evaluado según el título escolar o los años de estudio) y, en segundo lugar, al origen social. El peso relativo de la educación propiamente escolar (cuya eficacia y duración dependen estrechamente del origen social) y de la educación familiar varía según el grado en el cual las diferentes prácticas culturales están reconocidas y preparadas por el sistema escolar, y jamás es tan fuerte la influencia del origen social como en materia de cultura libre o de cultura de vanguardia. A la jerarquía socialmente reconocida de las artes y al interior de cada una de ellas, de los géneros, las escuelas o las épocas, corresponde la jerarquía social de los consumidores, lo que predispone a los gustos a funcionar como marcadores privilegiados de la clase. Las maneras de lograr se sobreviven en la manera de utilizar los logros: la atención otorgada a las maneras se explica si se observa que esos

imponderables de la práctica permiten reconocer los diferentes modos de adquisición —jerarquizados— de la cultura, precoces o tardíos, familiares o escolares, y las clases de individuos que los caracterizan (como los pedantes y los mundanos). La nobleza cultural tiene también sus títulos, que otorga la escuela, y sus blasones, que miden la antigüedad del acceso a la nobleza.

La definición de la nobleza cultural es la apuesta de una lucha que, desde el siglo XVII no ha dejado de oponer dos grupos separados en su idea de cultura, de la relación legítima con la cultura y con las obras de arte, por lo tanto, en las condiciones de adquisición de las cuales esas disposiciones son el producto: la definición dominante del modo de apropiación legítimo de la cultura y de la obra de arte favorece, hasta en el terreno escolar, a quienes han tenido acceso a la cultura legítima muy pronto, en una familia cultivada, fuera de las disciplinas escolares. En efecto, ella devalúa el saber y la interpretación —culta o libresca— marcados como escolares, incluso pedantes, en beneficio de la experiencia directa y de la simple delectación.

CÓDIGO Y CAPITAL CULTURAL > La lógica de lo que se llama, a veces, en un lenguaje típicamente pedante, la lectura de la obra de arte, ofrece un fundamento objetivo a esta oposición. El consumo es, en este caso, un momento de un proceso de comunicación, un acto de desciframiento, de decodificación, que supone el dominio práctico o explícito de una cifra o de un código. En un sentido, puede afirmarse que la capacidad de ver pertenece a la medida del saber o, si se quiere, de los conceptos, de las palabras de las cuales se dispone para nombrar las cosas visibles y que son como programas de percepción. La obra de arte no toma un sentido y no reviste un interés, sino para el que está provisto de la cultura, es decir, del código según el cual está codificada. La puesta en práctica consciente o inconsciente del sistema de esquemas de percepción y de apreciación más o menos explícito que constituye la cultura pictórica o musical es la condición oculta de esta forma elemental de conocimiento que es el reconocimiento de los estilos característicos de una época, de una escuela o de un autor y, más generalmente, de la familiaridad con la lógica interna de las obras, supuesta por la delectación artística. El espectador desprovisto del código específico se siente sumergido, ahogado, delante de lo que le aparece como un caos de sonidos y de ritmos, de colores y de líneas sin rima ni razón. Por no haber aprendido a adoptar la posición adecuada, se queda en lo que Erwin Panofsky llama las propiedades sensibles, al asir un durazno como aterciopelado o un encaje como vaporoso, o en las resonancias afectivas suscitadas por esas propiedades, al hablar de colores o de melodías severas o alegres. En efecto, no se puede pasar de lo que Panofsky llama la "capa primaria del sentido que podemos penetrar sobre la base de nuestra experiencia existencial" a la "capa de los sentidos secundarios", es decir, a la "región del sentido del significado", si no se poseen los conceptos que, superando las propiedades sensibles, tomen las características propiamente estilísticas de la obra. "Cuando designo —escribe Panofsky— ese conjunto de colores claros que está en el centro de la Resurrección de Grünewald como 'un hombre con las manos y con los pies agujereados que se eleva en los aires', transgredo los límites de una pura descripción formal, pero permanezco todavía en la región de representaciones de sentidos que son familiares y accesibles al espectador sobre la base de su intuición óptica y de su percepción táctil y dinámica; en resumen, sobre la base de su experiencia existencial inmediata. Si, al contrario, considero este conjunto de colores claros como 'un Cristo que se eleva en los aires', presupongo además algo que está culturalmente adquirido". Por lo tanto, el encuentro con la obra de arte no tiene nada del flechazo ordinario que se quiere ver allí, y el acto de fusión afectiva, de Einfühlung (empatía), que forma el placer de la obra de arte, supone un acto de conocimiento, una operación de desciframiento, de decodificación, que implica la puesta en práctica de un patrimonio cognitivo, de un código cultural. Ese código incorporado que llama-

mos cultura funciona, de hecho, como un capital cultural, porque, aunque está distribuido en forma desigual, procura automáticamente beneficios de distinción.

Esta teoría típicamente intelectualista de la percepción artística contradice la experiencia de los aficionados más conformes con la definición legítima: la adquisición insensible de la cultura legítima en el seno de la familia tiende a favorecer una experiencia encantada de la cultura, que implica el olvido de la adquisición. En realidad, el sentimiento de la familiaridad no es de ningún modo exclusivo del malentendido etnocéntrico, que acarrea la aplicación de un código impropio: así, por un trabajo de etnología histórica, que se apoya sobre las obras pictóricas mismas y sobre las fuentes escritas que tocan a la aritmética, las prácticas y las representaciones religiosas, el historiador del arte inglés, Michael Baxandall, muestra todo lo que separa los esquemas de percepción que hoy tienden a aplicarse a las pinturas del *Quattrocento* y los que les aplicaban sus destinatarios inmediatos. La mirada moral y espiritual del hombre del *Quattrocento*, es decir, el conjunto de las disposiciones a la vez cognitivas y evaluativas que estaban al principio de su percepción de la representación pictórica del mundo, se distingue radicalmente de la mirada pura (y en primer lugar, de toda referencia al valor económico) que tiene sobre las obras el espectador cultivado de hoy: preocupados, como lo muestran los contratos, en el valor de lo que obtienen por su dinero, los clientes de los Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio o Piero della Francesca aplican a las obras de arte las disposiciones mercantiles del hombre de negocios diestro para el cálculo inmediato de las cantidades y de los precios, recurriendo, por ejemplo, a criterios de apreciación totalmente sorprendentes, como el alto precio de los colores, que ubica al oro y al azul marino en la cima de la jerarquía. Y los pintores, que participan de esta visión del mundo, están orientados a introducir en la composición de sus obras búsquedas aritméticas y geométricas adecuadas para proporcionar materia al gusto de la medida y del cálculo, al mismo tiempo que tienden a hacer alarde de la virtuosidad técnica que es, en ese contexto, el testimonio más visible de la cantidad y de la calidad del trabajo realizado.

LA DISPOSICIÓN ESTÉTICA COMO INSTITUCIÓN HISTÓRICA > La mirada es un producto de la historia reproducida por la educación. Forma parte del modo de percepción artística que se impone hoy como legítimo: la disposición estética como capacidad de considerar en sí mismas y por sí mismas, en su forma y no en su función, no solamente las obras designadas por tal aprehensión —las obras de arte legítimas—, sino todas las cosas del mundo, se trate de las obras culturales que no están todavía consagradas —como, en un tiempo, las artes primitivas u hoy, la fotografía popular o el *kitsch*— o de los objetos naturales. La mirada pura es una invención histórica correlativa a la aparición de un campo de producción artística autónomo, es decir, capaz de imponer sus propias normas, tanto en la producción como en el consumo de sus productos. Un arte que, como toda la pintura posimpresionista, por ejemplo, es el producto de una intención artística que afirma el primado del modo de representación del objeto sobre el objeto de representación y exige una atención exclusiva a la forma que el arte anterior no exigía sino condicionalmente. La ambición demiúrgica del artista, capaz de aplicar a un objeto cualquiera la intención pura de una búsqueda estética que es en sí misma su fin, apela a la infinita disponibilidad del esteta capaz de aprehender estéticamente cualquier objeto, producido o no según una intención estética.

La intención pura del artista es la de un productor que se siente autónomo, enteramente amo de su producto, de su forma o de su función o, incluso, de su sentido; que tiende a recusar no solamente los programas impuestos a priori por los clérigos y los letrados, sino también, con la vieja jerarquía del hacer y del decir, de la práctica y del discurso teórico, las interpretaciones sobreimpuestas a posteriori sobre su obra (la producción de una obra abierta, intrínseca y deliberadamente polisémica, puede así ser

comprendida como el último estadio de la conquista de la autonomía artística por los poetas y, sin duda, a su imagen, por los pintores, largo tiempo tributarios de los escritores y de su trabajo de hacer ver y de hacer valer). Afirmar la autonomía de la producción es conferir la primacía a aquello de lo que el artista es el amo: la forma, la manera, el estilo, con relación al "sujeto", referente exterior, por donde se introduce la subordinación a funciones, aunque se tratara de la más elemental, la de representar, de significar, de decir algo. Es, al mismo tiempo, rechazar, no reconocer ninguna otra necesidad que la que se encuentra inscripta en la tradición propia de la disciplina artística considerada; es pasar de un arte que imita a la naturaleza a un arte que imita al arte, que encuentra en su historia propia el principio exclusivo de sus búsquedas y de sus rupturas mismas con la tradición. Se comprende que un arte que encierra cada vez más la referencia a su propia historia apela a una mirada histórica; demanda ser referido no a ese referente exterior que es la realidad representada o designada, sino al universo de las obras de arte del pasado y del presente. Lo mismo que la producción artística, en tanto que se engendra en un campo, la percepción estética, que es diferencial, relacional, atenta a las desviaciones que hacen los estilos, es necesariamente histórica: como el pintor llamado naif que, siendo exterior al campo y a sus tradiciones propias, permanece exterior a la historia propia del arte considerado, el espectador *naif* no puede acceder a una percepción específica de obras de arte que no tienen sentido o, mejor, valor, sino por referencia a la historia específica de una tradición artística (basta pensar, por ejemplo, en las telas monocromas de Yves Klein). La disposición estética que reclaman las obras de un campo de producción que ha alcanzado un alto grado de autonomía es indisociable de una competencia cultural específica: esta cultura histórica funciona como un principio de pertinencia que permite referir, entre los elementos propuestos al respecto, todos los rasgos distintivos (por ejemplo, una manera particular de tratar las hojas o las nubes) y aquellos solamente refiriéndolos, más o menos conscientemente, al universo de las posibilidades sustituibles. Adquirido en lo esencial por la simple frecuentación de las obras, por un aprendizaje implícito y análogo al que permite reconocer, sin reglas ni criterios explícitos, aires de conocimiento, este dominio, que permanece la mayoría de las veces en estado práctico, permite referir estilos, modos de expresión característicos de una época, de una civilización o de una escuela, sin que estén claramente distinguidos y explícitamente enunciados los rasgos que hacen la originalidad de cada uno de ellos. Todo parece indicar que, incluso entre los profesionales de la atribución, los criterios que definen las propiedades estilísticas de las obras-testigo, sobre las cuales se apoyan todos los juicios, permanecen la mayoría de las veces en el estado implícito.

LA UNIDAD DEL GUSTO: LA DISPOSICIÓN ESTÉTICA EN EL SISTEMA DE DISPOSICIONES > La mirada pura implica una ruptura con la actitud ordinaria respecto al mundo que, dadas las condiciones de su cumplimiento, es una ruptura social. Se puede creer a Ortega y Gasset cuando atribuye al arte moderno un rechazo sistemático a todo lo que es humano, por lo tanto, genérico, común —por oposición a distintivo o distinguido—, es decir, las pasiones, las emociones, los sentimientos que los hombres ordinarios comprometen en su existencia ordinaria. En efecto, todo ocurre como si la "estética popular" (las comillas están para significar que se trata de una estética en sí y no para sí) estuviera fundada sobre la afirmación de la continuidad del arte y de la vida, que implica la subordinación de la forma a la función. Ello es claro en el caso de la novela y, sobre todo, del teatro, donde el público popular rechaza toda especie de búsqueda formal y todos los efectos (pienso en la distanciación brechtiana o en la desarticulación novelesca operada por la Nueva Novela) que, introduciendo una distancia por relación a las convenciones admitidas (en materia de decorado, de intriga, etc.), tienden a poner el espectador a distancia, impidiéndole entrar en el

juego e identificarse completamente con los personajes. En oposición con el desapego, con el desinterés, que la teoría estética considera como la única manera de reconocer la obra de arte por lo que es —autónoma, *selbständing*—, la estética popular ignora o rechaza el rechazo de la adhesión fácil o de los abandonos vulgares que está, al menos indirectamente, en el principio del gusto por las búsquedas formales. Y los juicios populares sobre la pintura o la fotografía encuentran su principio en una estética (se trata de hecho de un ethos) que es el exacto contrario de la estética kantiana. Mientras que para aprehender lo que hace la especificidad del juicio estético, Kant se ingeniaba para distinguir lo que gusta de lo que da placer y, más generalmente, para discernir el desinterés, único garante de la cualidad propiamente estética de la contemplación, del interés de la razón que define lo Bueno, los sujetos de las clases populares, que esperan de toda imagen que cumpla explícitamente una función, aunque fuese la de signo, manifiestan en sus juicios la referencia, frecuentemente explícita, a las normas de la moral o del beneplácito. Que censuren o que alaben, su apreciación se refiere a un sistema de normas cuyo principio es siempre ético.

Aplicando a las obras legítimas los esquemas del *ethos*, que valen para las circunstancias ordinarias de la vida, y operando así una reducción sistemática de las cosas del arte a las cosas de la vida, el gusto popular y la seriedad (o la ingenuidad) misma que invierte en las ficciones y en las representaciones indican al contrario que en el gusto puro opera una suspensión de la adhesión ingenua, una dimensión de una relación casi lúdica con las necesidades del mundo. En el episodio en el que Don Quijote atraviesa de una estocada las marionetas del Maese Pedro —con gran asombro de los campesinos apasionados por la representación (*Don Quijote*, Segunda parte, capítulo 26)—, se ve un paradigma de lo que opone al pueblo y a los intelectuales en su relación con las ficciones, y se podría decir que los intelectuales creen en la representación —literatura, teatro, pintura— y no en las cosas representadas, mientras que el pueblo demanda a las representaciones y a las convenciones que las rigen permitirles creer en las cosas representadas. La estética pura se enraíza en una ética o, mejor, un ethos de la distancia electiva a las necesidades del mundo natural y social, que puede tomar la forma de un agnosticismo moral (visible cuando la transgresión ética se encuentra convertida en bando artístico), o de un esteticismo que, constituyendo la disposición estética en principio de aplicación universal, plantea al extremo la denegación burguesa del mundo social. Se comprende que el desapego de la mirada pura no puede estar disociado de una disposición general respecto del mundo, que es el producto paradójico del condicionamiento ejercido por necesidades económicas negativas —lo que se llaman facilidades— y por ello adecuadas para engendrar la distancia activa a la necesidad.

Si es muy evidente que el arte ofrece a la disposición estética su terreno por excelencia, entonces no hay dominio de la práctica donde la intención de someter al refinamiento y a la sublimación las necesidades y las pulsiones primarias no pueda afirmarse, ningún dominio donde la estilización de la vida, es decir, el primado conferido a la forma sobre la función, a la manera sobre la materia, no produzca los mismos efectos. Y nada es más clasificante, más distintivo y más distinguido que la capacidad de constituir estéticamente objetos cualesquiera o, incluso, vulgares (apropiados a fines estéticos, sobre todo, por lo vulgar) o, por una inversión completa de la disposición popular que anexa la estética a la ética, de comprometer los principios de una estética pura en las elecciones más ordinarias de la existencia ordinaria, en materia de cocina, de ropa o de decoración, por ejemplo.

De hecho, por la intermediación de las condiciones económicas y sociales que suponen, las diferentes maneras, más o menos desapegadas o distantes, de entrar en relación con las realidades y las ficciones, de creer en las ficciones y en las realidades que simulan, están muy estrechamente ligadas a las diferentes posiciones posibles en el espacio social

y, por ello, estrechamente incluidas en los sistemas de disposiciones (*habitus*) característicos de las diferentes clases y fracciones de clase. El análisis estadístico muestra que oposiciones de igual estructura que las que se observan en materia de consumo cultural se encuentran también en materia de consumo alimentario: la antítesis entre la cantidad y la calidad, la gran comida y los pequeños platos, la materia y las maneras, la sustancia y la forma o las formas, recubre la oposición, ligada a distancias desiguales de la necesidad, entre el gusto de necesidad, que orienta hacia los alimentos más nutritivos y más económicos, y el gusto de libertad —o de lujo— que, por oposición al comer-franco popular, orienta a desplazar el acento de la sustancia hacia la manera (de presentar, de servir, de comer) por una determinación de estilización que demanda a la forma y a las formas de operar una denegación de la función.

La ciencia del gusto y del consumo cultural comienza por una transgresión que no tiene nada de estética: en efecto, anula la frontera sagrada que hace de la cultura legítima un universo separado para descubrir las relaciones inteligibles que unen "elecciones" en apariencia inconmensurables, como las preferencias en materia de música y cocina, pintura y deporte, literatura y peluquería. Esta reintegración bárbara de los consumos estéticos en el universo de los consumos ordinarios revoca la oposición, que está en el fundamento de la estética científica desde Kant, entre el gusto de los sentidos y el gusto de la reflexión, entre el placer fácil, placer sensible reducido a un placer de los sentidos, y el placer puro, placer depurado del placer, que está predispuesto a devenir un símbolo de la excelencia moral y una medida de la capacidad de sublimación que define al hombre verdaderamente humano. La negación del goce inferior, grosero, vulgar, venal, servil, en una palabra, natural, encierra la afirmación de la superioridad de los que saben satisfacerse de placeres sublimes, refinados, desinteresados, gratuitos, distinguidos. Esto hace que el arte y el consumo artístico estén predispuestos a cumplir, se quiera o no, se sepa o no, una función social de legitimación de las diferencias sociales ■

BIBLIOGRAFIA

> Baxandall, M., "L'Œil du Quattrocento", en: *Actes de la recherche en sciences sociales*, noviembre de 1981.
> Bourdieu, P., *La Distinction*, Ed. de Minuit, París, 1979. [*La Distinción*, Taurus, Madrid, 1988].
> Bourdieu, P., *Questions de sociologie*, Ed. de Minuit, París, 1980.
> Bourdieu, P. et al., *Un art moyen*, essai sur les usages sociaux de photographie, Ed. de Minuit, París, 1965. [*La fotografía: un arte intermedio*, Nueva Imagen, Méjico, 1979].
> Bourdieu, P. y Darbel, A., *L'Amour de l'art, les musées et leur public*, Ed. de Minuit, París, 1966.
> Bourdieu, P. y Desault, Y., "Pour une sociologie de la perception", en: *Actes de la recherche en sciences sociales*, noviembre de 1981.
> Ginzburg, C., Indagini su Piero, Einaudi, Turín, 1981.
> Gombrich, E. H., Meditations on a Hobby Horse, Londres, 1936.
> Gombrich, E. H., *L'Art et l'Illusion*, Gallimard, París, 1971.
> Kant, E., *Critique du jugement*, París, 1946.
> Krœber, A. y Kluckhon, C., Culture. *A Critical Review of Concepts and Definitions*, Nueva York, 1952.
> Linton, R., *De l'homme*, Ed. de Minuit, París, 1967.
> Marx, K., *"Introduction" à la contribution à la critique de l'économie politique*, Ed. Sociales, París, 1957.
> Ortega y Gasset, J., *La Deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, 1925.
> Panofsky, E., *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, París, 1967.
> Panofsky, E., *Architecture gothique et pensée scolastique*, Ed. de Minuit, París, 1967.
> Sapir, E., *Anthropologie*: T I, "Culture et personnalité"; T II, "Culture, Ed. de Minuit", París, 1967.



Diseño y Producción



Héroes colectivos

CURADOR > **MARTÍN OESTERHELD**



"Oesterheld por Oesterheld". Retomando la historia de *El Eternauta*, Martín Oesterheld, nieto del autor y curador de la exposición, diseñó un espectáculo audiovisual donde *El Eternauta*, en isotipo, camina sobre tules de colores. Esta muestra tuvo en Torino, Italia, su primer suceso.

01 MUESTRA

> Exhibición de guiones originales y manuscritos. Mas 150 tapas de medios gráficos de la época.
> Objetos personales: Premios recibidos. El Yellow Kid otorgado en Lucca, Italia. El Hombre de Fierro, otorgado por la revista *Fierro* en su primera edición a la distinción de "Hombres del Comic".
> Textos conmemorativos de distintos escritores.
> Cartas: De Hergé, dibujante de Tintin, dirigida a Galtieri en 1983 pidiendo por su vida; otra del Ministro de Cultura francés, Jack Lang recomendando a Héctor Oesterheld para la Orden de las Artes y las Letras.
> Homenajes a través de originales de Alberto Breccia, Solano López y Eugenio Zoppi, entre otros.
> Fotografías sobre *El Eternauta*, Sargento Kirk, Randall y Ernie Pike.

FICHA TÉCNICA

IMAGENES > Catálogo de la muestra.
LUGAR > Palais de Glace - Posadas 1725 - Ciudad de Buenos Aires

FECHA > 24 de septiembre al 13 de octubre de 2002.
PRODUCTOR GENERAL > Gastón Ocampo.





> BIOGRAFÍA > Héctor Germán Oesterheld nació en Buenos Aires el 23 de junio de 1919.

Su obra contribuyó de manera significativa al reconocimiento de la historieta como un medio maduro, serio y altamente creativo. "La historieta si se hace bien puede ser el libro educativo del futuro".

De ascendencia alemana sus padres Fernando y Elvira Ana Puyol se preocupan por darle una buena formación y desde chico muestra una gran afición a la lectura. Ya adolescente ingresa a la universidad para seguir la carrera de Geología.

Más adelante comienza a trabajar como corrector y en 1943 debuta en el suplemento El Literario de *La Prensa* con su primer cuento "Truila y Miltar", donde ya se aprecian los valores éticos y estéticos que caracterizan el resto de su producción. Durante esos años comparte la carrera universitaria con el estudio de la botánica, la antropología, la zoología y la escritura de cuentos infantiles para diversas editoriales.

Termina la universidad y se casa con Elsa Sánchez con quien tendrá cuatro hijas: Estela, Diana, Beatriz y Marina.

Luego abandona la geología y se dedica de lleno a su gran pasión: la escritura.

Comienzan sus grandes éxitos: *Bull Rockett* y *Sargento Kirk*, sus primeros relatos de aventuras, lo que lo une a dibujantes como Hugo Pratt, Paul Campani y Alberto Breccia.

Finalmente crea con su hermano Jorge la Editorial Frontera que será éxito de crítica y ventas a través de sus revistas *Hora Cero* y *Frontera*.

Apenas se inicia el período de posguerra sus narraciones son sumamente originales y políticas.

Todos los géneros y temas son tocados y analizados: El *western*, el fantástico, la ciencia ficción, la historia argentina y hasta la Segunda Guerra Mundial es revisada por Oesterheld a través de su personaje "Ernie Pike" dándole expresamente una gran dimensión humana.

Ya en su plenitud creativa aparecen nuevos personajes como "Randall", "Ticonderoga" y finalmente, su gran obra, hoy reconocida como un verdadero clásico de la historieta argentina, *El Eternauta*, con dibujos de Solano López.

Su capacidad alegórica y anticipatoria sigue impresionando hoy a los que incursionan por primera vez en esta obra de máxima importancia dentro de la ciencia ficción local.



A> Imagen del catalogo de la muestra
B y C > Grafitti en Estación Rivadavia. Ciudad de Bs. As.
Fotos de Alejandro Leveratto



C





"La historieta si se hace bien, puede ser el libro educativo del futuro" Hector Germán Oesterheld. Su obra contribuyó de manera significativa al reconocimiento de la historieta como un medio maduro, serio y altamente creativo.
Nace en Buenos Aires en 1919 y desaparece en esta misma ciudad en 1977.
El Eternauta es recreado en las paredes urbanas por manos anónimas que actualizan el mito y le dan sentido a su pensamiento.
"Tu lucha, lo mismo que la lucha de tus compañeros y de todos los hombres que combaten contra la invasión, no ha sido en vano, aunque así te lo parezca".

A pesar de sus éxitos la editorial sucumbió en unos años, quizás por la inexperiencia comercial.

Hacia 1963 se inicia un período oscuro y de estrecheces económicas pasando de la cima a casi el olvido durante poco más de cinco años.

Durante esa época produjo *Mort Cinder*, una suerte de reflejo de su estado de ánimo. Esta situación lo lleva a realizar obras menores, hechas probablemente con la intención de venderlas más fácil y poder escribir.

En 1968 el mundo ha cambiado. Empiezan a vivirse nuevos movimientos sociales y políticos, lo que hace aparecer en escena a un nuevo Oesterheld a través de *El Che*, historieta sobre la vida del guerrillero argentino que presenta a un autor altamente político y comprometido.

En 1969 la revista Gente publica una nueva versión de *El Eternauta*, dibujado por Alberto Breccia. Los dibujos eran más experimentales y el contenido también había cambiado, inclinándose hacia un fuerte mensaje político.

Tanto él como sus cuatro hijas comienzan a participar activamente en Montoneros. La violencia política no cesa y Oesterheld se ve llevado a radicalizar sus ideas. Su historieta es altamente política y marginal. Su arte está al servicio de ese objetivo: *La guerra de los Antartes* y *Camote* son sus obras más representativas de ese período.

Con la llegada del Proceso de Reorganización Nacional en 1976, se instala la persecución de todos los militantes políticos. Oesterheld pasa a la clandestinidad y desde allí escribe otra versión de *El Eternauta* para la Editorial Record. Había retomado lo escrito en 1957 pero dando cuenta de la situación coyuntural que vivía el país. Anticipó en estas nuevas líneas un destino de horror.

Sus hijas, los esposos de sus hijas y su nieto fueron desaparecidos sistemáticamente.

En 1977 Héctor Germán Oesterheld es víctima de la represión militar argentina ■





Casa en Eldorado

ARQUITECTO / DIEGO PORTAS

01
PROGRAMA

[illegible]

02
[illegible]



03
[illegible]





FICHA TÉCNICA

LUGAR > Eldorado (Misiones)
COLABORADORES > arqs. Roberto Trumpler / Diego Segura / Susana Maio
ESTRUCTURA > ing. Sebastián Berdichevsky
DIRECCION > Dr. Ricardo Portas
AÑO > 2001
CONSTRUCCION > Marzon Construcciones
SUPERFICIE > 120m²



05
FACHADA OESTE > MURO LADRILLOS

> **EL TIEMPO Y EL LUGAR** > El lugar del paisaje: lo buscamos durante dos años, allá por el 93 y 94 yo estaba empezando la carrera. Cada vez que volvíamos a Misiones por la ruta 12 llegábamos dejando la aburrida "recta correntina" y nos metíamos en la sinuosa tierra "colorada"; mis padres que habían llegado de Bs. As. en los 70 nos decían "...nunca nos vamos a cansar de disfrutar este paisaje...".

Eldorado, como ciudad lineal se colonizó desde el río Paraná con "La Avenida", viborita de 12km. con el "kilómetro 0" en el río, "el 6" en la ruta nacional n° 12 y "el 9" en un antiguo camino en desuso donde se generó el actual centro. El lugar del paisaje lo encontramos en el kilómetro 9 y medio. Cuatro cuadras al norte de La Avenida pudimos elegir la tierra donde la geografía se cortaba y allí quedaban garantizadas las mejores vistas.

Comenzaron con algunas premisas (todas escritas en un listado de 62 items) como un estar –una casa– que se use, etc.

Mientras mis padres se dedicaban a juntar la plata para la construcción, yo me debatía entre mis "ambiciosos" proyectos de facultad, y la tarea de armar un programa y pensar cómo concretar la construcción. Así de un proyecto de mas de 200m2 para el 97, les repropuse uno —el actual— de 120m²; mi argumento consistía en "lo justo, bueno y para ustedes".

Excluir a los hijos del programa "significa echarlos de casa", me decía mi padre. Llegamos a un acuerdo: pensar en una posible segunda etapa, esto concentró esfuerzos en la primera.

Con respecto a la construcción me obsesionaba que no entrara una sola gota de agua —de entre tantas exigencias—. así adoptamos el triple cajón y las dobles pieles hidrófugas, el techo vuela por sobre los cuatro bordes y no es atravesado por ningún elemento (para evitar cualquier tipo de encuentro de materiales que pudieran generar filtraciones), la pendiente es tomada por una única pieza, y superpusimos tres ondas de las chapas de zinc, una más de la recomendada en la zona.

Hice varios viajes dedicados a ajustar el proyecto con ricas deliberaciones con mi socio, mi padre médico; y consejos de "Marzon", el licitante ganador, antes de lanzar la obra en el 99.

A > Durante la construcción
B > Desde el estar hacia el norte
C > La noche desde el oeste
D > Visión nocturna. Terraza norte
E > Panorama desde el estar


A


B



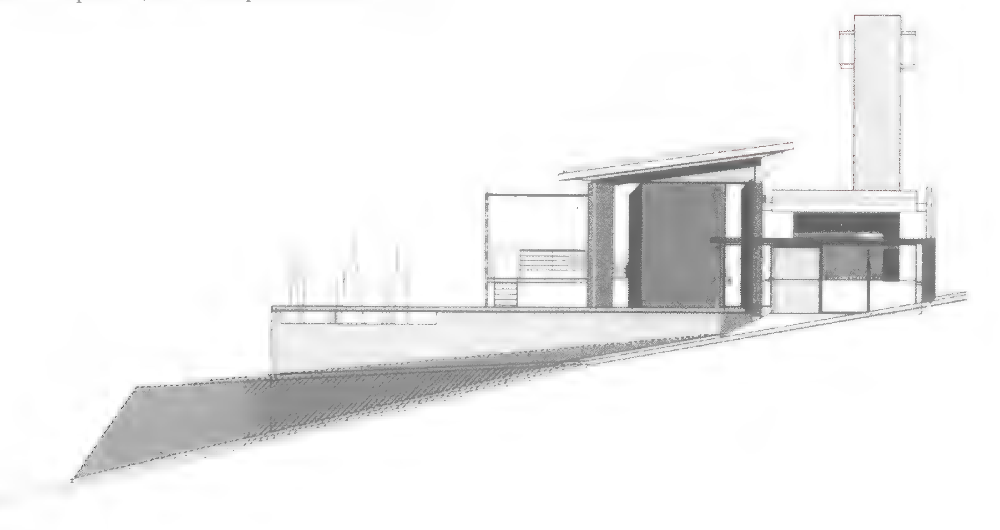
Planta


C
D

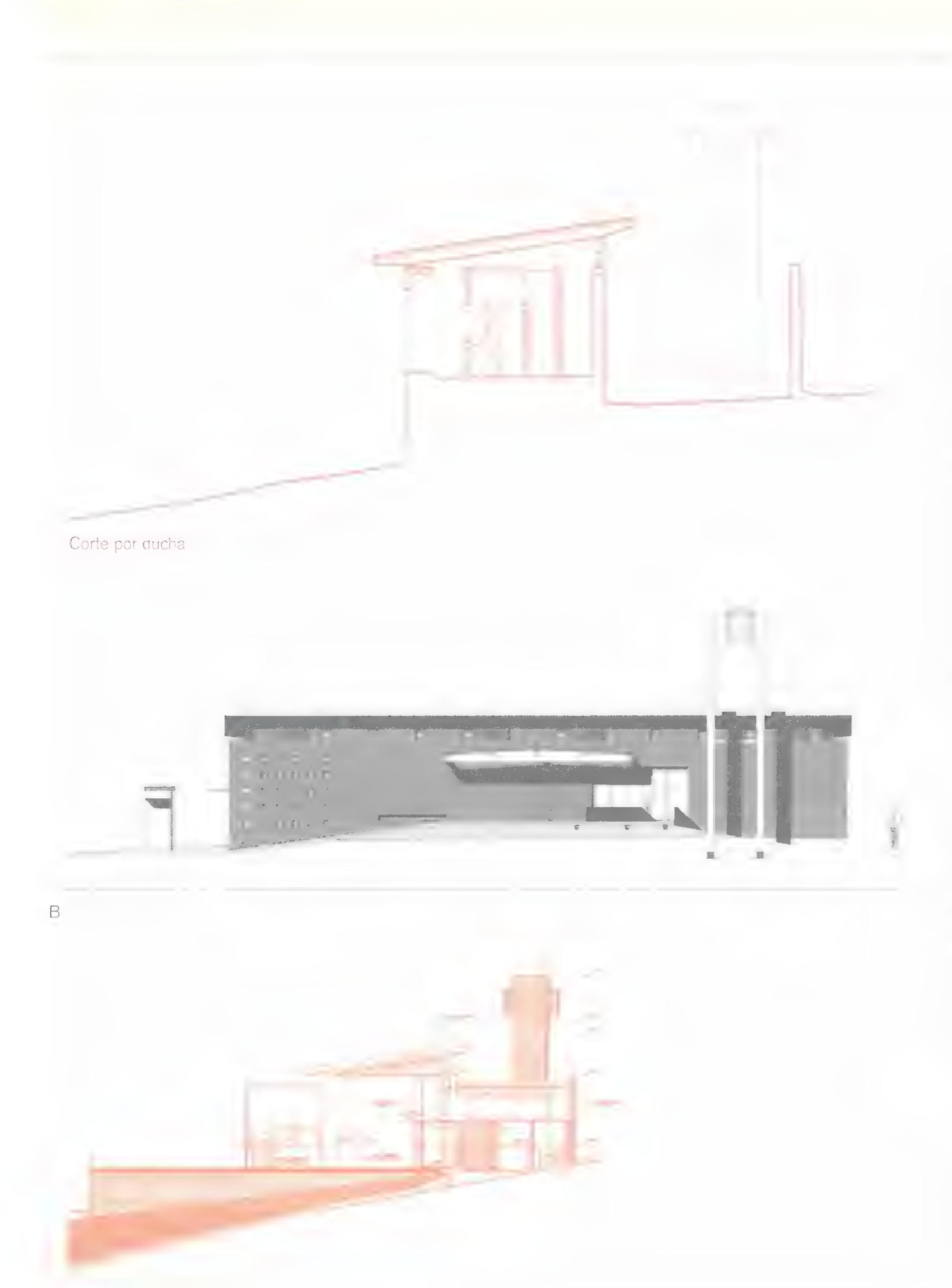
A > Fachada oeste
B > Fachada Sur

> **EL PROYECTO** > El muro norte de 80 cm de espesor ahuecado incorpora el escritorio del estudio, perforación de salida a la terraza, armarios, mesada del baño, ventana para espiar desde la ducha, un nicho de tamaño cama para que los nietos algún día duerman en la habitación de los abuelos al lado del vidrio, y un huequito para espiar desde el vestidor.

El muro sur sólo deja entrar luz, sus 10 ventanitas estándar dan ventilación cruzada a toda la casa. La "linterna", el prisma del baño social o de huéspedes, de techo de vidrio, articula escritorio, acceso y lugar principal; y cocinando se mira el paisaje. Al sur del muro sur y bajo una cubierta de cielorraso de chapa prepintada blanca están los coches y un prisma con despensa y lavadero; unos portoncitos dejan a los perros rodear la casa solo de noche, el piso es de ladrillos planos. Todo aquello cerca de la tierra colorada, es colorado, lo que no es colorado de todos modos será colorado, no es una opción —me repetía—; así el día que arrancamos la obra



A



decidí no usar el bloque de cemento en los muros externos, y todo lo convertí a ladrillos, "cero mantenimiento" insistían mis padres "y... ¡con rejas!", las utilizamos como velo de las imaginadas miradas. "El kanikama": colorado por fuera pero cuando se ahueca es blanco; para el colorado usamos una pintura brasileña para pisos de alta resistencia y muy barata (hoy seguramente no tanto) y todos los interiores son blancos salvo la linterna. La terraza está formada por tres cubos de 3.3m, con la estructura pensada para insertar una pileta para mirar el noreste de horizonte azulado que confunde y parece un lago, el Uruguaí, por cierto imposible de divisar —ya que está a unos 40km— pero que mas de uno ha creído ver, (me incluyo). Usamos pino impregnado en tablas de 2X5" y la estructura es metálica de perfilería doble T y UPN n°10. La escalerita: que evita tocar el terreno, es por donde los perros pueden subir, y el único lugar donde desde la fachada norte se tiene un contacto físico con el paisaje. La cubierta: con estructura metálica de galpones yerbateros, soporta paneles fenólicos de segunda calidad de 1.60x2.20m., y por debajo se forra con placas cementícias y de yeso. Los muros externos son de ladrillo de San Ignacio, vistos con junta horizontal tomada y vertical enrasada, la torre de agua "alta" permite una segunda etapa en dos niveles con presión de agua prevista.

Un orden proporcional me guió en aberturas y muros, el cuadrado fue el origen. En "la habitación como refugio se intenta preservar un alejamiento", como cree S. Radic, y me preocupó, supongo, alejarme del intangible "muro de vidrio" ■

A > Ángulo sudoeste

Corte 2 - 2



Ampliación

[illegible]

01
PROGRAMA

[illegible]

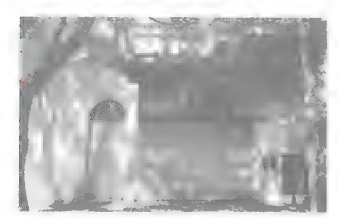
02
[illegible]



03
CALLE



04
FACHADA





FICHA TÉCNICA

UBICACION > Nuñez, Ciudad de Bs. As.
CONSTRUCCION > Carluccio / Lebuis Arquitectos
AÑO > 2002
FOTOGRAFIA > Alejandro Leveratto



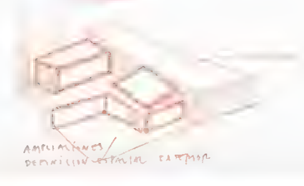
05
GALERÍA DE ACCESO
DESDE DORMITORIO

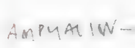


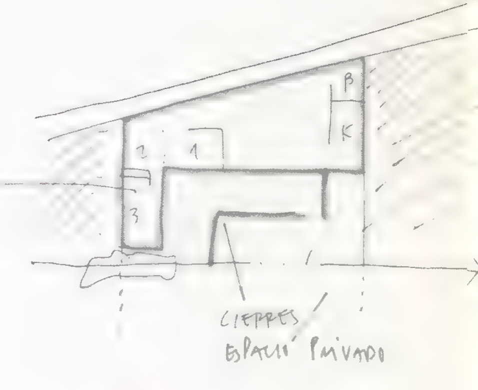












06
CROQUIS PRELIMINARES

A > Planta completa
B > Galería y patio
C > Dormitorio
D > Panel chapa translúcida





DESCRIPCIÓN Y UBICACIÓN > La planta baja de un pequeño edificio de 3 pisos en el barrio de Núñez, cuyo contrafrente limita con las vias del tren Retiro-Tigre, fue concebida originalmente como un tres *lofts* para jóvenes adolescentes. De 70 m² cada uno, sólo interrumpida por el tabique del área de dormir, y un amplio frente vidriado que propone un estrecho límite con el exterior. Nuestro trabajo comenzó cuando nos mudamos, aun hoy está inconcluso, teniendo como objetivos, la definición o delimitación espacial entre lo público y lo privado.

DELIMITACIÓN/LA LUZ NATURAL > Teniendo en cuenta las características originales del proyecto, con una importante relación exterior-interior, creamos unos paneles autoportantes que permitieran el paso de la luz natural del día al interior de la casa, y que a la vez funcionaran como límite.

Y para la noche poder ver desde afuera, un pequeño lugar común, las siluetas y luces difusas del adentro.

De esta manera, se generó además una galería que amplía realmente el espacio interior.

AMPLIACIÓN/MATERIALIDAD > Cuando nació nuestra hija, debimos modificar sustancialmente el uso de la casa. A partir de la estructura existente, cerramos una porción del *living*, creando el segundo dormitorio.

La etapa posterior de ampliación consistió en la realización de una nueva habitación, en este caso para nosotros. Un prisma de casi 5 x 4 por 2.40 de altura, revestido exteriormente en madera. Busca diferenciarse de lo existente a través de la utilizacion de distintos lenguajes de fachada, manteniendo una cierta armonía.



B

C

D

Casa en Escobar

ARQUITECTA > **ALEJANDRA GUZZO**



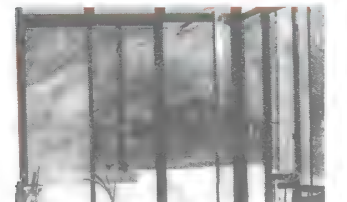
01
PROGRAMA

El canal, geografía fundamental definió el partido de uso y vistas de esta vivienda permanente en un barrio del gran Buenos Aires

02
UBICACIÓN



03
VISTAS



FICHA TÉCNICA

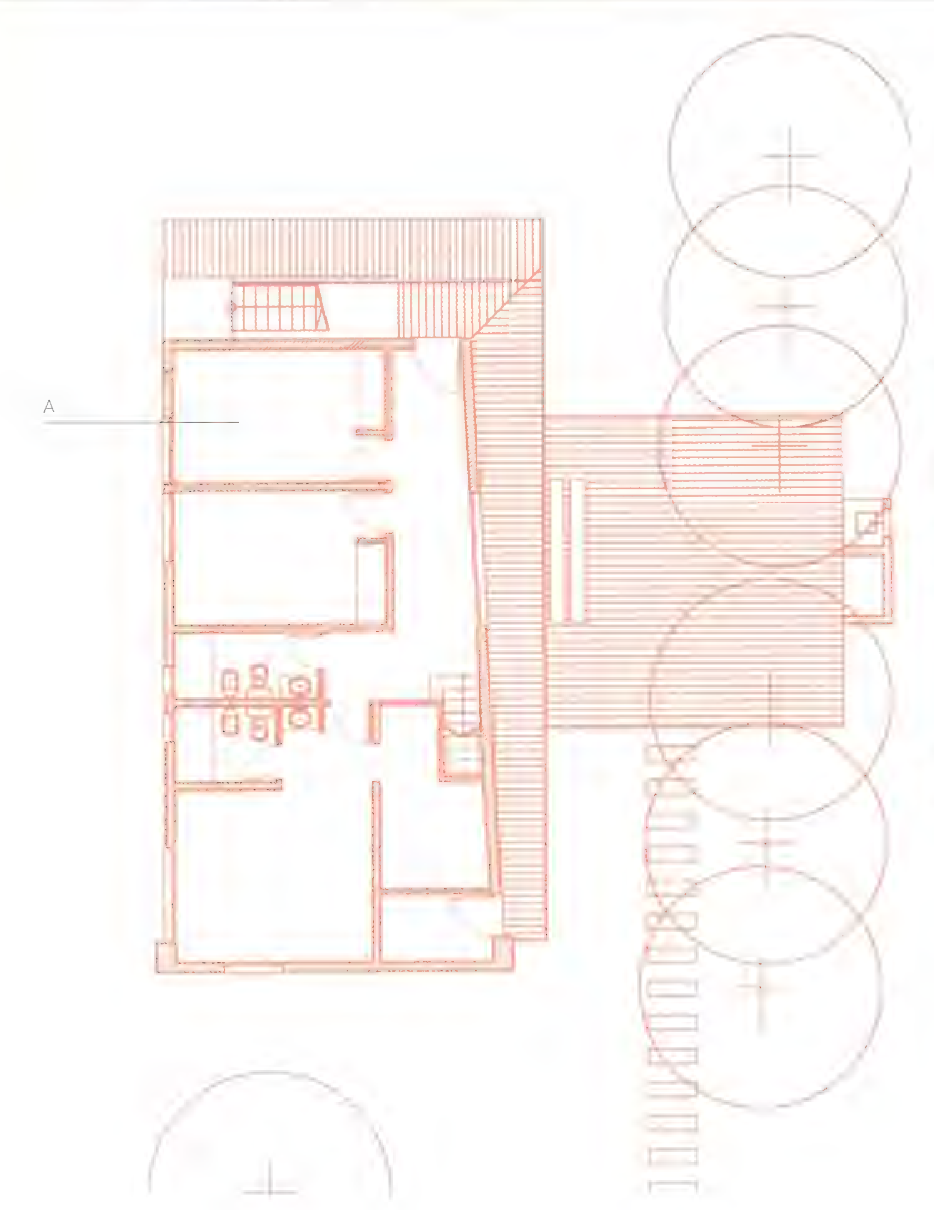
ASOCIADO > arq. De Pascale
UBICACIÓN > El Cazador, Escobar
SUPERFICIE > 162 m2 cubiertos,
49 m2 semicubiertos
AÑO > 2000





04
CROQUIS DE FACHADAS

A > Planta baja. Dormitorios
B > Visión nocturna desde el canal
C > Visión diurna reflejada
D > Escalera de acceso
E > Fachadas









C



D

E





B

> El carácter del lugar, el asoleamiento y la naturaleza determinaron la implantación de la vivienda en un terreno de características particulares, con vistas al canal y árboles añosos.

Como resultado de la búsqueda de optimizar las visuales y por motivos funcionales, se invirtieron las plantas, (dormitorios en nivel 0 y área social y semicubiertos en planta alta).

El diedro formado por la cubierta y el muro sur, y el volumen de bloques siguen la longitud mayor del terreno que acompaña el recorrido del canal. En la planta superior, la fachada sobre el canal se abre para obtener las mejores vistas y asegurar la conexión del interior con el exterior en el estar. La fachada posterior es más controlada para proteger la vivienda de los vientos y de las lluvias del sudeste.

Los materiales se muestran tanto en el exterior como en el interior: bloques, perfiles de acero y maderas duras.

El partido de la obra, que se sintetiza en un diedro que flota y cubre las funciones, aporta carácter e identidad a esta casa junto al río. ■



C

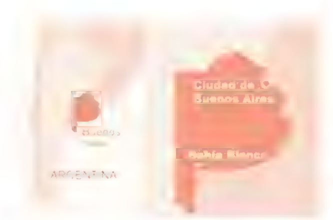
Casa en Bahía Blanca

ARQUITECTO > **HERNÁN VÁZQUEZ**

01
PROGRAMA

Vivienda permanente para matrimonio en un área semirural. Toma la galería como tema del programa y la resuelve unitariamente con las otras áreas

02
UBICACIÓN



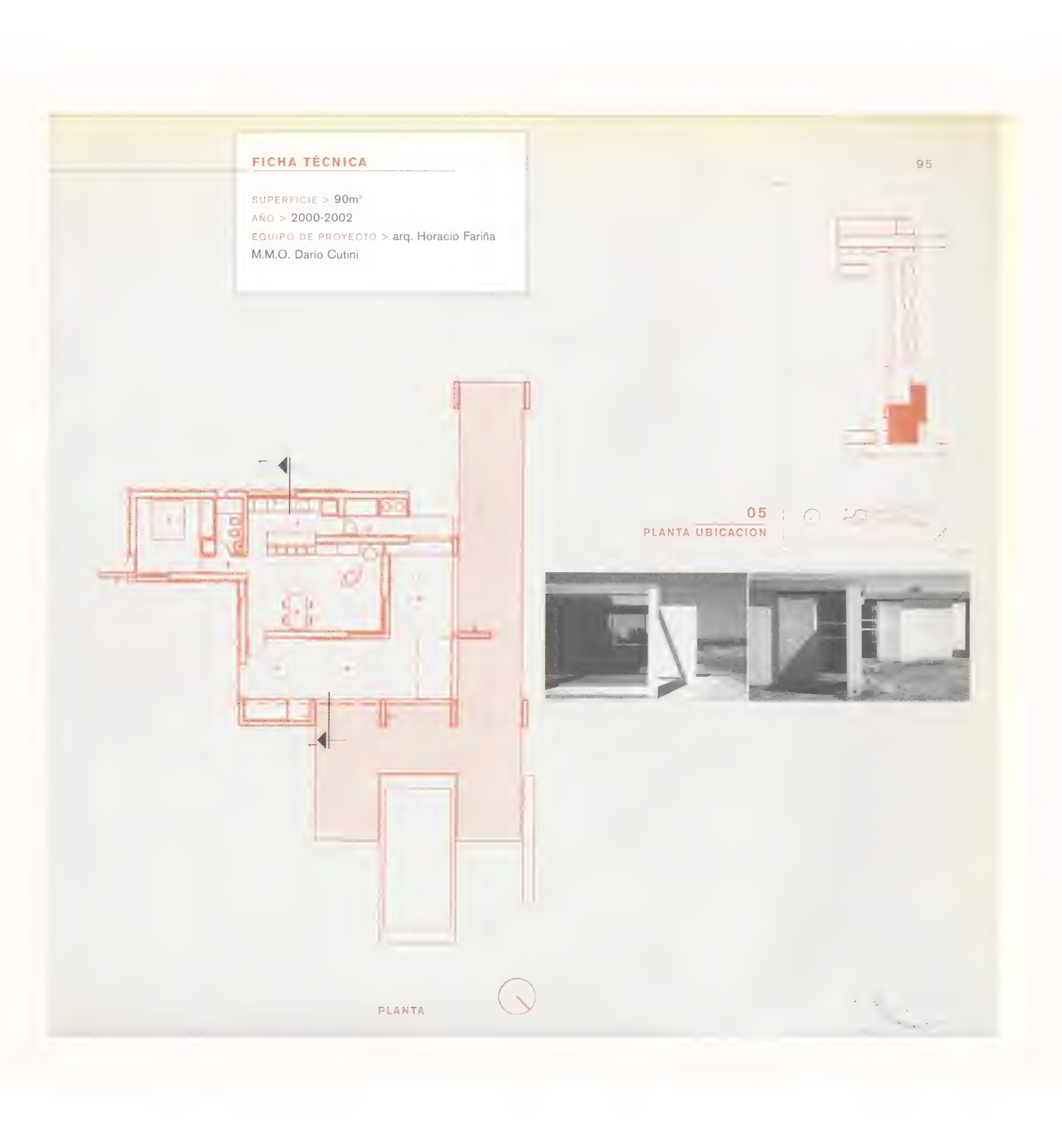
03
PAISAJE







04
GALERÍA NOCHE Y DÍA

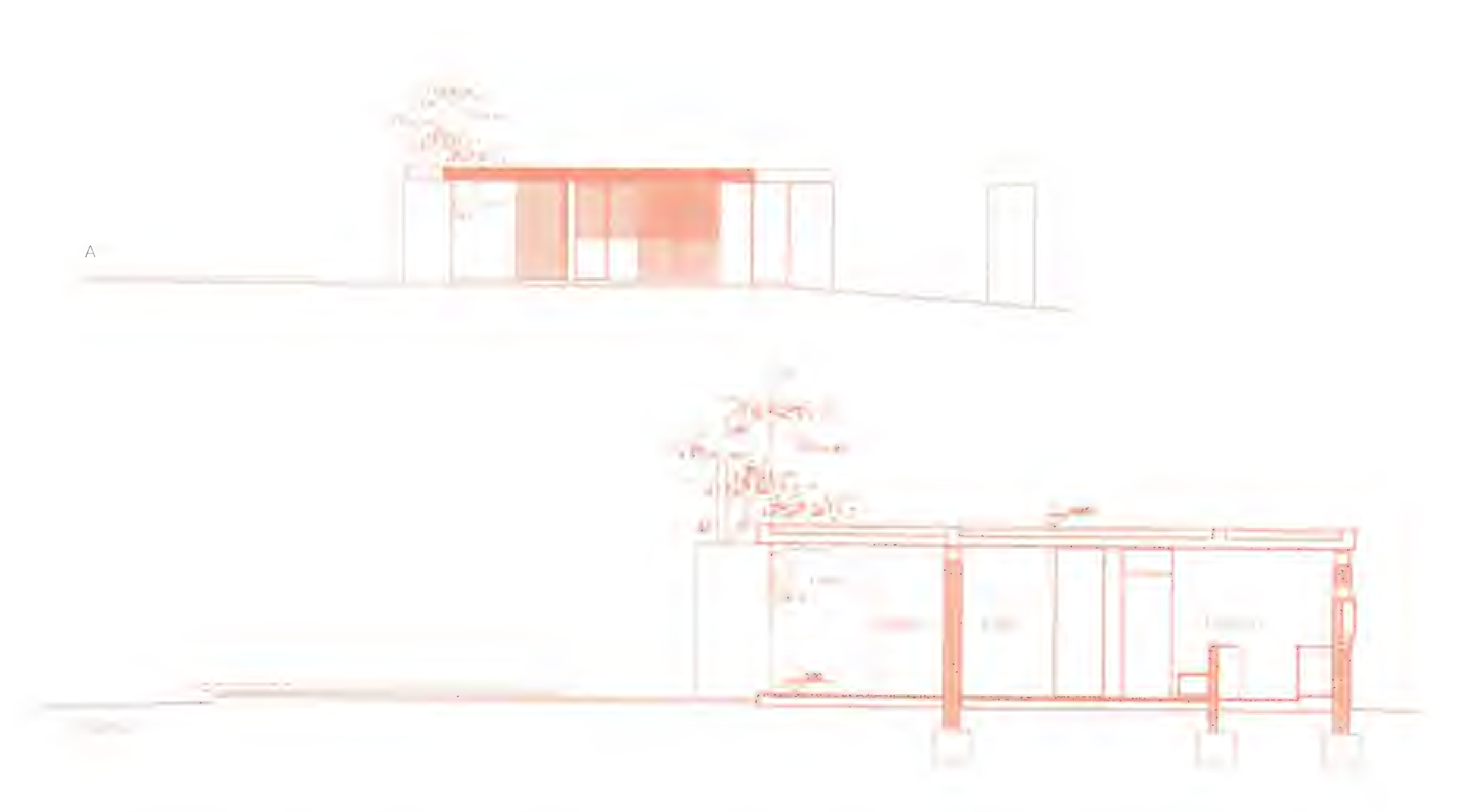


FICHA TÉCNICA

SUPERFICIE > 90m²
AÑO > 2000-2002
EQUIPO DE PROYECTO > arq. Horacio Fariña
M.M.O. Dario Cutini

05
PLANTA UBICACION

PLANTA



Esta vivienda es el resultado construido de un proyecto de dos viviendas de 90 m2 para dos familias que adquieren dos lotes contigüos de 40 por 40 metros cada uno, en una zona periférica a la ciudad de características aún semirurales, aunque en estado de consolidación. Dicho planteo integra ambos lotes con sus viviendas desde su emplazamiento, tipo y parquización conjunta.

Sólo una de las viviendas ha sido construida. La condición geográfica del límite campo-ciudad, determina un paisaje hinóspito donde el cielo característico de la región ocupa las tres cuartas partes del encuadre, provocando la sobre exposición de los usuarios al mismo. Así, se procuran contener situaciones de transición desde el interior de la vivienda hacia el exterior por medio de los planos de piso, techo y muros. El orden sería cubrir y luego cerrar seleccionando los encuadres del paisaje. Dichos componentes determinan las distintas áreas habitables cerradas o no de acuerdo con los usos y las exigencias de cada estación y al fuerte viento de la zona.

La casa se desarrolla a partir de un programa mínimo, reincorporando como tema de programa, un elemento tipológico vernáculo propio de las casas de campo como es la galería, que procura formar una unidad indisoluble con el resto de las áreas del programa.

Este espacio en L se convierte en estar que se desplaza con las estaciones.

Ubicada en el sector de cota bajo y próxima a un valle que se desarrolla al noroeste, la casa se abre a los cuatro puntos cardinales expandiéndose en diagonal hacia el norte.

Con un programa mínimo de casa de fin de semana preve la ampliación de un dor-

A > Fachada noreste
B > Fachada sudoeste
C > Oscurecimiento y seguridad
D > La casa en el paisaje

B



C

mitorio más gracias a su planta articulada.

Se ha economizado su construcción con el fin de lograr evitar caros mantenimientos: losa de hormigón y muros de carga revocados, carpinterías de hierro y chapa estampada con postigos deslizables.

Así, los componentes constructivos desaparecen en su singularidad, para intentar universalizar un criterio de forma, ajeno a cualquier condición externa al propio artefacto, inteligible también gracias a las relaciones de dichas partes sobre una geografía que se ha intentado no modificar en absoluto ■

D

Casa de madera

ARQUITECTOS > FERNANDO ABELLEYRO > PABLO COLES



[illegible]











FICHA TÉCNICA

UBICACIÓN > Ing. Maschwitz prov. de Bs. As.
SUPERFICE CUBIERTA >110 m²
TECNOLOGIA DE MADERA> Mariano Mirengo, Maderera Delta
AÑO > 2001-2002

04
TERRAZA Y CUBIERTA VIDRIADA



05
CROQUIS PRELIMINARES

> **PROGRAMA DE NECESIDADES >** La vivienda unifamiliar, perteneciente a Rolando Santos, tiene una superficie de 110m².

Planteada como residencia permanente para él, su pareja y eventualmente su hijo. Se ubicaron en la planta baja el estar-comedor-cocina, el estudio y un *toilette*. En la planta alta dos dormitorios con baño completo.

Complementan los usos de planta baja dos expansiones, una de ellas semicubierta, más protegida y mirando al norte que oficia de acceso.

PARTIDO DE ARQUITECTURA> La propuesta surge a partir de la premisa del comitente de articular una franca relación entre el interior y el entorno natural, que presenta una importante forestación y un curso de agua sobre el lado sur del terreno, con interesantes visuales abiertas, y la consigna de percibir desde cualquier lugar de la casa el exhuberante entorno exterior.

El planteo propuesto se genera con el desplazamiento en corte de las plantas, liberando un techo vidriado sobre el estar comedor, orientado al sur, "incorporando al interior" las copas de los árboles que rodean la casa.

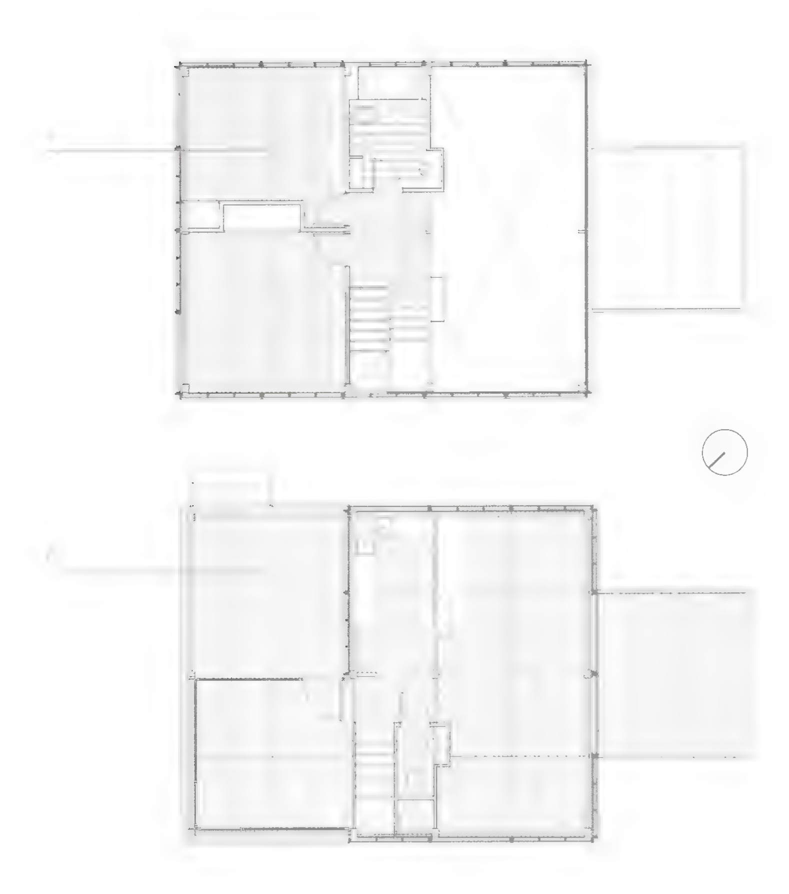
Asimismo esta cubierta vidriada permite visualizar el arroyo desde la planta alta y dormitorio principal.

El doble techo planteado sobre el estar, protege la cubierta vidriada, a la vez que recompone virtualmente el volumen construido.

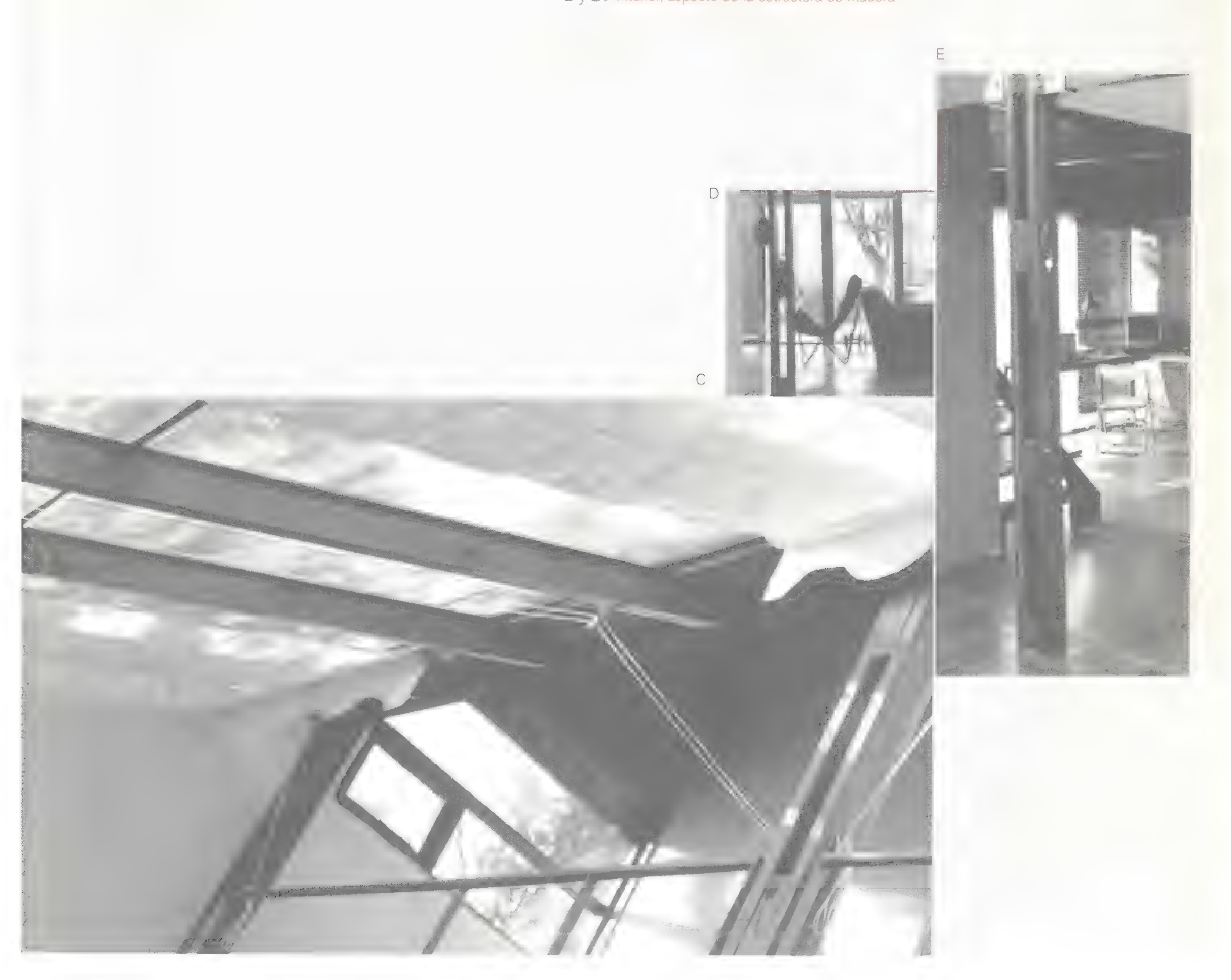


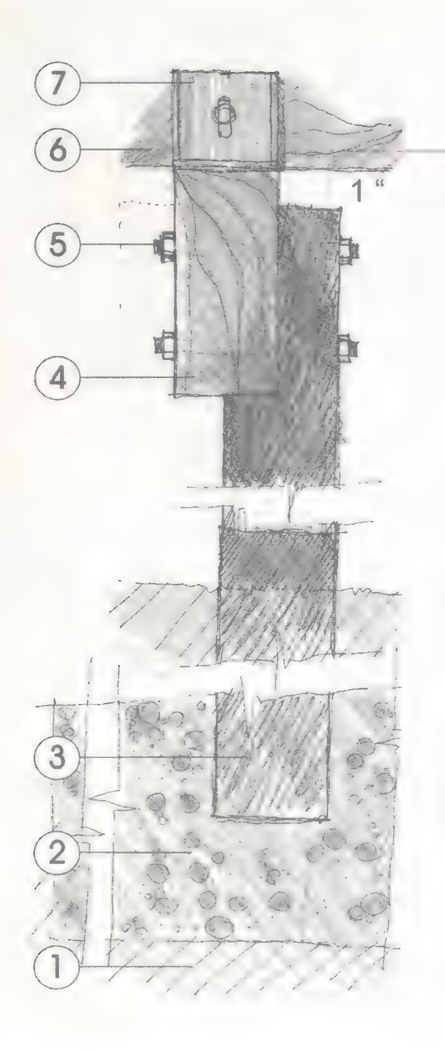
A > Terraza - acceso
B y C > Dibujos de fachadas





A > Planta alta
B > Planta baja
C > Estructura y techo de vidrio
D y E > Interior, aspecto de la estructura de madera





PILOTAJE

1 > Terreno natural profundidad de fundación 1 metro
2 > Base de hormigón
3 > Pilote de madera anchico 3x3" en solución embreada
4 > Viga de madera saligna de 3x6" abulonada a pilote con detalle de rebaje
5 > Bulones / varilla roscada de 1/2" dispuestos de manera cruzada
6 > Cabio de madera saligna 2x5"
7 > Pieza galvanizada estandarizada triangular para vinculación de cabio a viga (en tresbolillo)



A B

A > Detalle cerramiento
B > Detalle cubierta en cumbrera.
C > Secuencia construcción

C



TECNOLOGÍA > Se utilizó la madera nacional como el material principal de cierre exterior, entrepisos y estructura de la casa, materializando una grilla de coordinación modular de 1.80m x 2.40m de altura, adecuada a las dimensiones estándares de la madera y placarroca de yeso.
El sistema constructivo resultante es una estructura independiente de madera de anchico, sobre la que se montan los paneles de cerramiento y piso que fueron realizados en taller con madera de pino impregnado, saligna y multilaminado fenólico. Las carpinterías son de aluminio prepintado ■

Viviendas en la Fábrica

ARQUITECTOS > **NELSON INDA** > **J. CARLOS VANINI** > **ANDREA SUERO** > **DANIEL RODRÍGUEZ** > **FERNANDO GIORDANO**



04
LA FÁBRICA

01
PROGRAMA

En un barrio de la Ciudad de Montevideo (Uruguay) se realizó la transformación de un edificio industrial obsoleto (Fábrica Uruguaya de Alpargatas) en un conjunto habitacional, con una propuesta que rescata la estructura tanto la resitente como la formal.

02
UBICACIÓN



03
LA CALLE





05
LA CALLE

FICHA TÉCNICA

SUPERFICIE > 41.570m²
VIVIENDAS > 424
LOCALES COMERCIALES > 10
AÑO DE PROYECTO > 1997

EJECUCIÓN > 2001 - 2004
DIRECCIÓN DE OBRA > arq. W. Peinado
ASESOR ESTRUCTURAL > ing. Magnono - Pollio
CONTRATISTA > Eversur S.A.



06
PERSPECTIVA AEREA DEL CONJUNTO

UN ÁREA URBANA A RECUPERAR > El barrio de la Aguada-Goes comparte con otras áreas mediterráneas de la ciudad un proceso de deterioro signado por el desplazamiento de la población residente, el desarrollo desmedido de nuevas actividades tales como depósitos y talleres, la falta de mantenimiento de las construcciones, la ausencia de nuevas inversiones y la depreciación de los valores inmobiliarios, con la consiguiente pérdida de calidad residencial.

Mención especial merece la obsolescencia de la estructura productiva de la vieja industria manufacturera localizada de antiguo en el barrio que empleaba miles de trabajadores, y hoy nos deja el residuo de viejos contenedores fabriles, en evidente abandono y estado de deterioro.

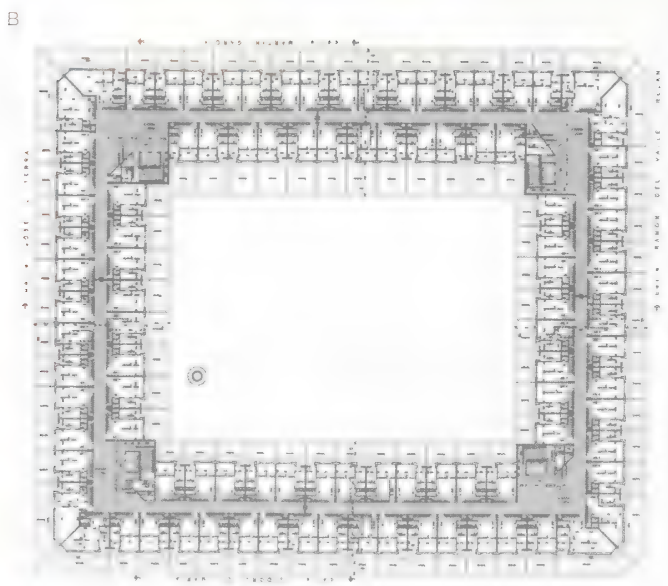
Sin embargo, la zona posee una privilegiada situación urbana, próxima al centro polifuncional de la ciudad y dotada de excelentes servicios e infraestructura a lo que se agrega la presencia de importantes edificios de valor histórico-patrimonial, como el Mercado Agrícola, las Facultades de Medicina y Química y el propio Palacio Legislativo que agrega su valor simbólico- institucional y de hito urbano.

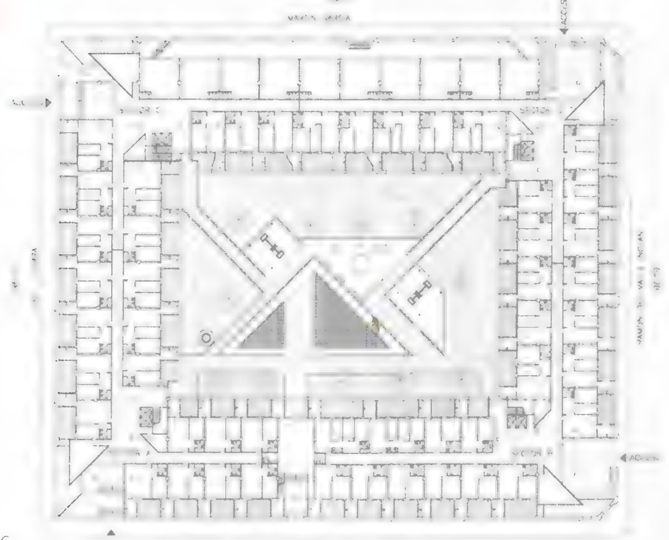
Este reciclaje no constituye una experiencia aislada para el equipo proyectista quien en este mismo barrio tiene el antecedente del Conjunto Cuareim, reciclaje de las construcciones de las Fabricas Nacionales de Cerveza, obra terminada y ocupada, realizada en el marco de un concurso-licitación promovido por el Banco Hipotecario del Uruguay, donde la opción del reciclaje, frente a la demolición y construcción a nuevo, resultó ganadora no solo por la calidad arquitectónica de la propuesta sino por el precio sensiblemente más bajo de la oferta. Asimismo se encuentra en etapa de gestión la propuesta de reciclaje de las construcciones del Frigorífico Modelo, proyectándose 268 viviendas y un centro comercial.

A



B





C

A > Plaza central de las viviendas
B > Planta viviendas
C > Planta accesos

EL EDIFICIO EXISTENTE > Se organiza como un anillo de cinco niveles de generosa altura, alineados con las calles circundantes, conformando un amplio patio central. La robusta estructura de hormigón armado, apta para resistir importantes cargas de la maquinaria industrial habilita la nueva subdivisión interna y la sobre elevación de dos niveles en la antigua azotea.

EL PARTIDO ARQUITECTÓNICO > Las decisiones básicas del proyecto fueron:

> La liberación del área central, retirando las cubiertas livianas existentes en planta baja para generar un espacio enjardinado con dimensiones de plaza urbana y provisto de equipamientos colectivos.

> La demolición de tres cuerpos salientes en las esquinas del patio donde se albergaban escaleras y servicios sanitarios de la fábrica.

> La realización de un anillo de viviendas *dúplex* sobre la azotea del edificio original

> La previsión de locales comerciales en Planta Baja sobre la calle Martín García frente Mercado Agrícola en proceso de reciclaje respondiendo al desarrollo comercial que se propone para el mismo.

> La subdivisión del Conjunto Habitacional en cuatro sectores con accesos y circulaciones verticales independientes en cada esquina con el propósito de obtener una escala adecuada a la mejor gestión y control, pero con acceso desde todos ellos a la plaza central y sus equipamientos comunes; piscina, solarium, parrillas, sala de usos múltiples.

> La provisión de los espacios de estacionamiento requeridos por la normativa, se disponen en parte en el subsuelo existente, con capacidad para 32 vehículos, complementado por un edificio de estacionamiento para 115 vehículos, frente al edificio por la calle Valle Inclán, reciclando el viejo garage de la fábrica.

LAS TIPOLOGÍAS > El aprovechamiento de la estructura existente condiciona la resolución de las unidades generando viviendas de áreas superiores en el orden del 20%, a las exigidas por las normas municipales y del Banco Hipotecario del Uruguay, así como amplias circulaciones horizontales y verticales.

Particularmente destacable es la generación en todas las viviendas de amplias terrazas, en relación directa con los espacios principales. Esta variante tipológica enriquece las posibilidades de uso de la vivienda con un espacio exterior que le otorga un carácter distintivo.

Las viviendas *dúplex*, sobre la antigua azotea, se resuelven en forma compacta y se benefician de un amplia terraza a cielo abierto con excelente vista sobre la ciudad.

LA IMAGEN > La presencia de terrazas de gran profundidad y el uso del color en las mismas, así como la nueva silueta de coronamiento resultante de la cubierta inclinada de las viviendas *dúplex* en azotea, contribuyen a generar una imagen arquitectónica, que respetando la estructura formal básica del edificio industrial, está en consonancia con su nuevo destino residencial ■

Subversión de DOMA

CURADOR INVITADO > **RAFAEL CIPPOLINI**



01
GRUPO DOMA

Nació en 1998 como grupo de agitación visual dedicado a la experimentación sensorial y artística. Trabaja diversos soportes y escalas, realizando intervenciones en múltiples espacios y medios. Ha desarrollado proyectos comerciales junto a empresas como *Disney Chanel*, *MTV* y *Nickelodeon*. Está integrado por seis jóvenes que provienen de distintas disciplinas (diseño gráfico, ilustración, música, cine, entre otras). Algunos de ellos también ejercen como docentes en la carrera de Diseño Gráfico de la FADU. Ganador del certamen Curriculum Cero (2002) de la galería Ruth Benzacar.

FICHA TÉCNICA

MUESTRA > doma + mumi + ueno
FECHA > del 21 de noviembre
al 13 de enero de 2003
LUGAR > Malba - Av. Figueróa Alcorta 3415



> APUNTES CURATORIALES. 1 > Toda curaduría es prueba, experiencia. Pruebo entonces con un grupo irregular de artistas cuyas obras me inquietan. Provisoriamente llamo a esta costumbre ensayo de convivencia estética.

Escribí irregular: ya que no advierto homogeneidad de ninguna clase entre los expositores. Ni en sus temáticas ni en sus perfiles. Ni siquiera busco, como curador, ser quien homogenice sus síntomas. Por el contrario, voy contra la uniformidad y tras las complejas jaculatorias de lo plural.

Sistemáticamente diseño discursos, me interesa ver cómo funcionan.

En este caso: un discurso contra un discurso a priori y contra su simétrico a posteriori. Me interesa únicamente el centro, el *intermezzo*, la duración, el discurso aún en marcha.

Mis cuadernos son otra pieza básica que se exhibe como una obra más, simplemente porque son una obra más.

2 > También voy contra la idea de un tema explícito, de un concepto y de una afinidad visual (a menos que el tema sea la curaduría misma, y así podamos referirnos a una metacuraduría o curaduría al cuadrado).

Quiero decir: me llama a curar no el concurso de una o varias ideas a ilustrar mediante los artistas y sus tareas, sino las distintas sucesividades de la red que resulta de la particularidad de encuentros y desencuentros de los artistas entre sí y de cada uno de ellos conmigo. Por esto es muy posible que en esta muestra subsistan aún varias otras muestras que fuimos descartando mientras avanzaba el proyecto.

Sin embargo, hay preguntas que vuelven una y otra vez, al estilo de ¿qué se muestra, cómo se muestra? Propondremos al menos una agenda: no sabemos si pública o no. (Puede ser que no cumpla con todas las premisas presentadas en estos ítems). No me interesa el negocio curatorial.

3 > Todavía entiendo una muestra como la intervención en un espacio social: en este caso en un museo (distinto sería en una galería o en un espacio no reservado en exclusividad para eso que llamamos arte).

Con esto intento decir: no nos preocupan para nada las características de la sala en la que se nos invita a exponer —su singularidad arquitectónica— y sí (absolutamente) todo el capital simbólico que determina que MALBA sea MALBA.

4 > Lo visual no tiene sólo reservado en sí y para sí el sitio de lo visual. Es más, me gustaría dejar atrás esas plazas a veces (para la teoría) tan claras de lo visual —la delimitación determinante de "visual o discursivo" (uno u otro)— para, por el contrario, subrayar que las artes visuales conviven todo el tiempo con un discurso tácito (con aquello que se sobreagrega a la obra).

Me apropio de lo dicho por Godard: "Vivimos más que nunca en lo escrito. Un escrito despojado de su valor de escrito".

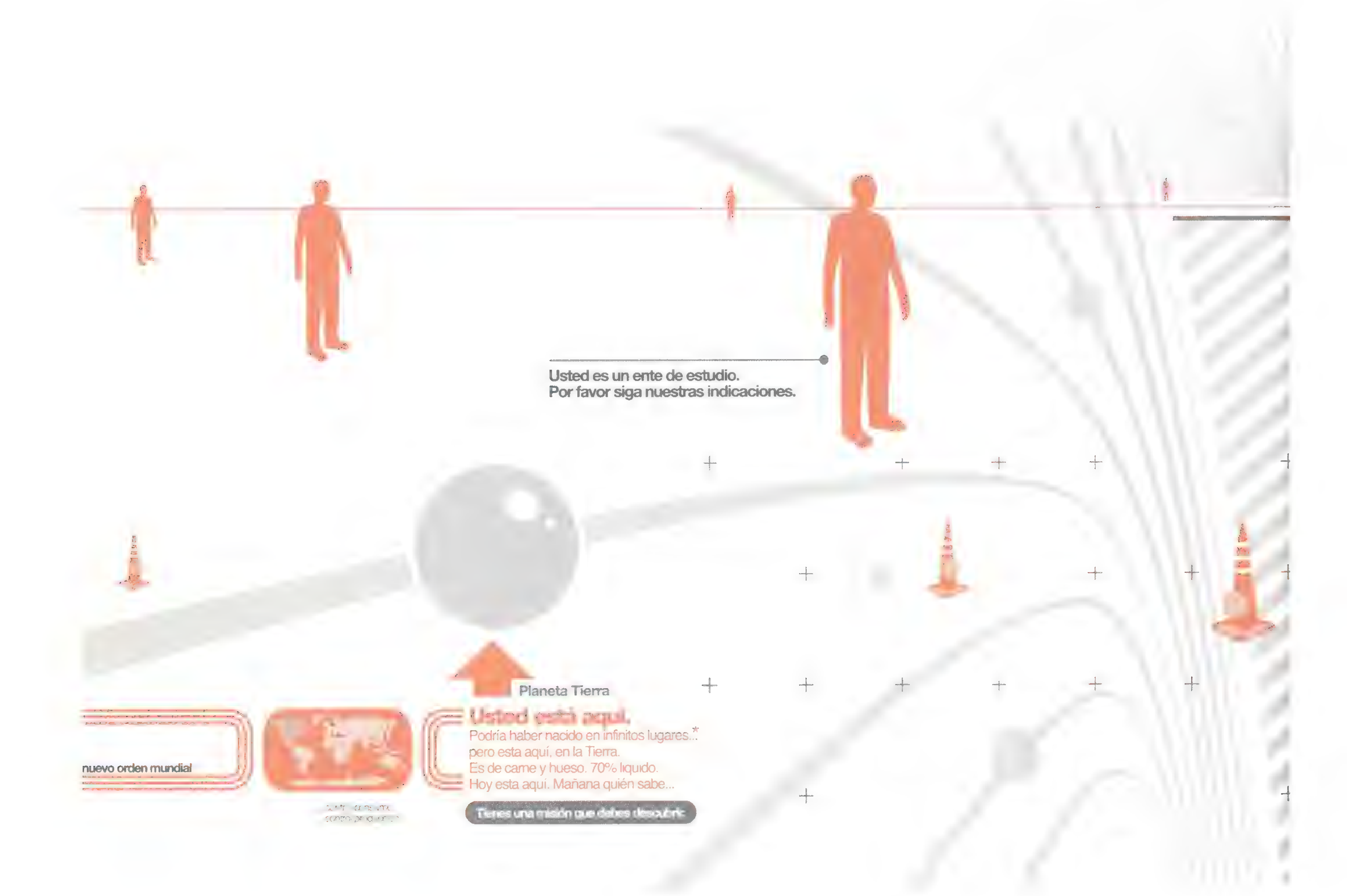
Me encantaría encontrar la imagen pura, pero no se me ocurre dónde buscarla.

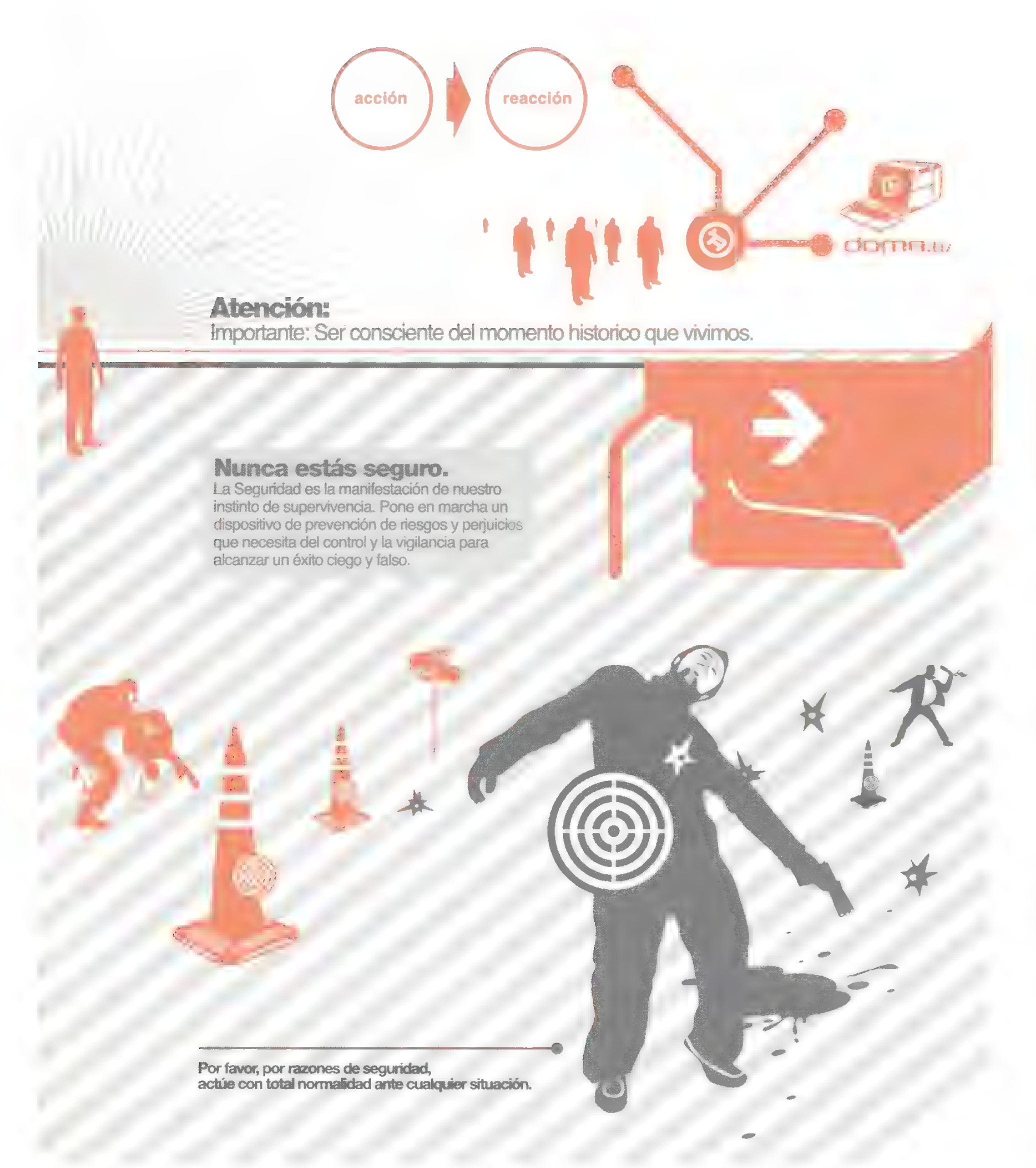
4.1 > Repito: no separo la palabra de lo visual. No propongo territorialidades del tipo: regímenes de visibilidad y regímenes de enunciados, como refrendan aún muchos seguidores de Deleuze. Por el contrario, perseguiré conexiones de distinto grado conectivo, dado que esta separación entre palabra e imagen por el momento no me interesa.

5 > ¿Qué pasa cuando se enrarecen las vías de acceso, los referentes inmediatos? Quiero ser un curador gongorino. O un curador al modo en que lo sería —de haberlo sido— Jorge Bonino. (Hay un instante en que invento mi propio Góngora o mi propio Bonino así como Ueno me comenta que juega a hacer fotos al estilo Fader).

6 > No parto de categorías previas de sujeto (por dónde circulan, por ejemplo). Abandono y evito desde el principio cualquier inclinación de carácter o inspiración sociológica. Evito los caminos adjudicativos de la interpretación. Me interesa particularmente la materialidad del lenguaje, cuando se conecta con la imagen. Una palabra, más que desfuncionalizada, multifuncionalizada.

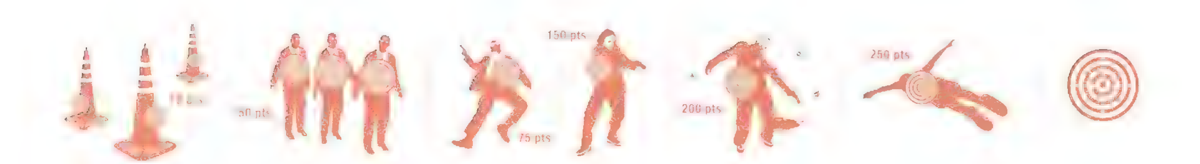
7 > En los noventa, sobre todo, hubo una gran insistencia en la intimidad del sujeto. En mostrar esos rastros de intimidad (de volver arte gestos mínimos y exponerlos como tales: una carta, otros elementos). Algo


Usted es un ente de estudio.
Por favor siga nuestras indicaciones.
Planeta Tierra
Usted está aquí.
Podría haber nacido en infinitos lugares...*
pero esta aquí, en la Tierra.
Es de carne y hueso. 70% liquido.
Hoy esta aquí. Mañana quién sabe...
Tienes una misión que debes descubrir
nuevo orden mundial



que me interesa de DOMA es que intentan vaciar de sentido esa familiaridad, volverla confusa por medio del esparcimiento paranoico (otra vez las cajas chinas y los mundos posibles e imposibles). En ellos, el registro de una vida suena alógeno, distante. Inauguran el otro territorio en el que nos desconocemos. Al fin de cuentas, aprendimos con Hans Blumenberg que los teóricos nacen del fondo de los pozos.

8 > Cuando el siglo XX parecía haber acabado con eso, ahora una vez ma´s se pide un arte montado en un discurso inequívoco, con grados de inteligibilidad muy bajos. Me encanta encontrar en mi cotidianeidad asperezas impensadas, otras formas desconocidas de fuga. Las mismas fugas que me gusta descubrir en las obras de Mumi.



LA MÁS FINA SUBVERSIÓN O LA LEGISLACION DEL PRESIDENTE RONI > Apuntes sobre el grupo DOMA extraídos de los cuadernos manuscritos que forman parte de la muestra DOMA + MUMI + UENO que se exhibirá desde el 20 de noviembre de 2002 y por seis semanas consecutivas en el MALBA.

> La subversión de DOMA termina por ser muy fina, en todos los sentidos del término. Generalmente, el uso político de los conflictos de estilo suele resolverse —históricamente— con un gesto irónico (si vemos en retrospectiva, no hay más que pensar en muchas de las intervenciones del Mayo Francés, en los *détournement* situacionistas, o aún más allá, en los *collages* dadaístas), opciones que delatan las potencialidades *kitsch* de cada objeto (entendiendo *kitsch* en su acepción más clásica, al estilo Moles, como una degradación). La intromisión en la forma primera, en todos los casos, deviene desocultamiento por modificación: un leve toque descubre al monstruo de la materia original (así como Flaubert aseguraba que para que algo nos resulte interesante basta con que lo observemos largo rato, un amigo insistía en que si miramos largo rato una sola cosa la transformamos en un monstruo, vemos su monstruosidad). Veríamos también, como Duchamp, bigotes en la Gioconda. Trazando esta genealogía, no hacemos más que señalar una tradición.

Pues bien, DOMA actúa en la dirección contraria. La subversión de DOMA consiste en mejorar el estilo, no en degradarlo. No desnaturalizan los objetos por ellos elegidos, sino todo lo contrario: mejoran su naturaleza (de aquí su subversión: ya que estamos positivamente frente a otra versión, aunque se trata, precisamente, de una versión mejorada).

Ellos hacen soportable lo que de otra forma sería insoportable. Remarcan (sin explicitarlo) que nos habituamos demasiado pronto a lo intolerable. Entendiéndolos así podríamos decir que son estilísticamente sádicos, ya que precisamente fue el Divino Marqués quien inauguró, al menos para la modernidad, la tendencia de estilizar lo tremendo. DOMA actúa así: desnaturalizan el horror cotidiano, estilizándolo.

No hay más que observar al siniestro payaso de Mc Donald´s. Lo que en los *packaging* o afiches o muñecos tamaño natural resulta espantoso, de inmediato adquiere su gracia cuando los DOMA nos presentan su versión. Otro tanto sucede con los *Play Movies*. Confieso que me producían terror. Jamás la presión inmensa de lo cotidiano había logrado que me serenara ante sus presencias. Ninguna anestesia efectiva. Ahora bien: tuve que esperar hasta las animaciones de DOMA para que los viera en negativo y realmente encontrara belleza en ellos.

Volvamos a Duchamp. Cuando presentó, en 1917 (un año antes de su estadía argentina) el urinario —firmado como R. Mutt— en un concurso, la discusión de los jurados se dividió según diversos juicios: unos decían que se trataba de una broma, otros (los que lo defendían) que el tal señor Mutt intentaba señalar la belleza escondida en un mingitorio. El Marchand du Sel se encargó de desmentir ambas proposiciones, torciendo así los alcances semióticos de tal carga teórica (se trataba de dejar el gusto entre paréntesis).

Pues bien, los DOMA vuelven a retorcer (¡una vuelta más!) el veredicto y toman partido por el jurado defensor: siempre estamos a tiempo de mejorar un urinario volviéndolo más bello.

Repito: la fórmula de DOMA parece ser la de subvertir mediante una desnaturalización por estilización.

No creo que sea su intención, pero realmente creo que hacen al mundo mucho más bello.

Tanto, que realmente considero con seriedad la opción de votar al ahora tan igual a sí mismo Payaso Roni. Sin dudas, después del *lifting* de DOMA luce más atractivo que cualquiera de los otros candidatos

Rafael Cippolini - Curador invitado
Coeditor de las revistas
Ramona y Tsé-Tsé ■





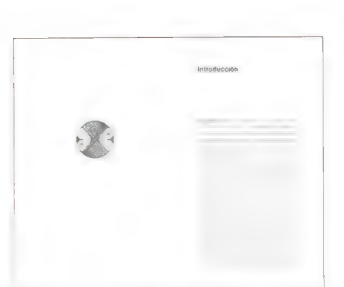
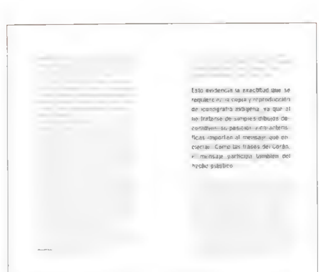
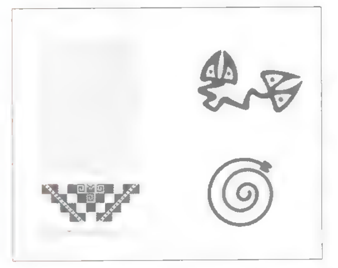
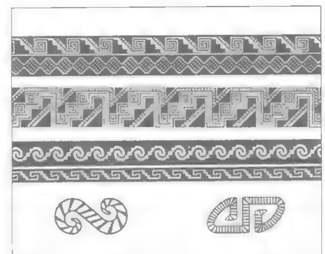
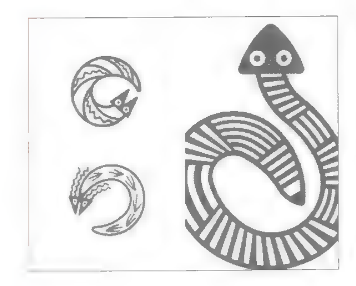
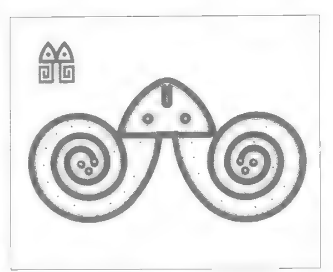
Ahora vos también podés ser víctima del sistema!

Diseño Indígena

DISEÑADORAS GRÁFICAS > **GABRIELA MARTINI** > **PAOLA MARTINI**

01
IDEA DE DISEÑO

La idea era realizar un libro atractivo donde la iconografía precolombina fuera la protagonista. Se definió entonces un partido editorial muy claro, limpio, de pocos recursos tipográficos y morfológicos, basado principalmente en la edición de las imágenes. Generando ritmos, a través del uso del blanco, las escalas, la repetición, las tramas. Y organizando el material en subsecuencias, relacionadas con el contenido: un capítulo para cada cultura. La idea fue explotar al máximo la expresividad que las imágenes proponían. Para esto se trabajó con la página a corte, retomando las ideas de guardas, tramas que proponían los diseños indígenas.



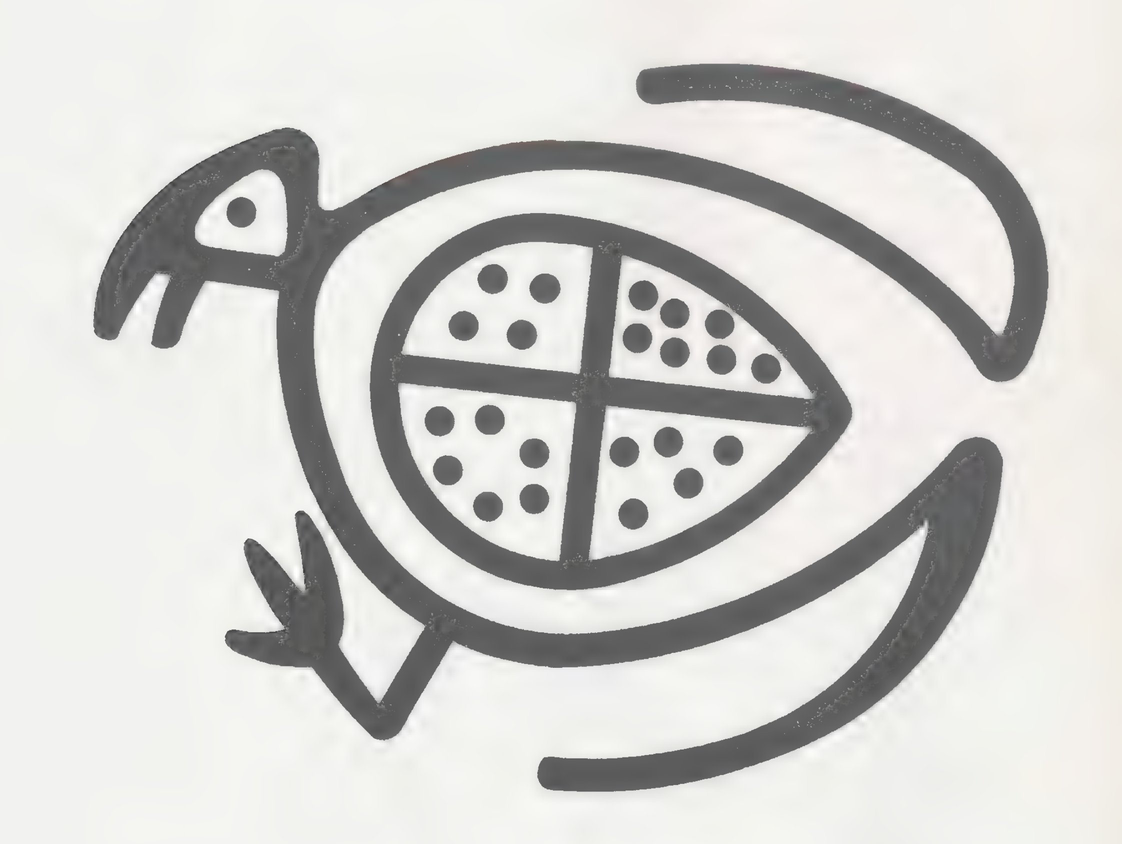
03
TAPA CD



FICHA TÉCNICA

CLIENTE > Asunto Impreso
PROYECTO > Diseño editorial del libro "El diseño indígena argentino"
AUTOR DEL LIBRO > Alejandro Eduardo Fiadone

COLECCION > Biblioteca de la mirada
DIRECTOR DE COLECCION > Guido Indij
IMPRESION > agosto 2001
ESTUDIO DE DISEÑO > 2martini





> **PRÓLOGO >** Apelar a la exactitud en la reproducción de los diseños precolombinos es, cualquiera sea la utilidad que se les quiera dar, una necesidad básica. El presente trabajo de Alejandro Eduardo Fiadone contribuye a este fin advirtiendo además, con claros ejemplos, las falencias habidas en los trabajos habituales (incluso arqueológicos) y la necesidad de corregir este punto. Este problema, que viene desde lejos en trabajos científicos u orientados a las artes, es bien historiado en esta obra y resultará de gran utilidad para que, quienes se aproximen al arte precolombino desde cualquier óptica, puedan meditar sobre él.

El punto de partida esencial para la fiel reproducción de los diseños es, tal como se realizó en *El diseño indígena argentino*, el análisis directo del material arqueológico o etnográfico. Se evita así toda intervención o injerencia —subjetiva u objetiva— del recopilador al momento de levantar los registros de imágenes, lo que puede producir deformaciones en los dibujos resultantes. Estas deformaciones también son frecuentes en las fotografías, donde el pretender tomas artísticas conduce a imágenes alteradas o incompletas, que son utilizadas como modelo de estudio o aplicación práctica, siendo difícil o imposible captar el contenido original.

Al adaptar las formas a fines prácticos es esencial trabajar a conciencia, ya que si se varía el modelo, se varía el mensaje; los diseños precolombinos no son elementos decorativos —como se interpreta en casi todos los trabajos científicos de arqueología—sino signos de indudable contenido simbólico en los que el mensaje participa del hecho plástico. Es un error creer que esta "decoración"

es sólo un impulso estético que está en todos sin tener un origen o un rumbo definido. Se trata de elementos simbólicos, con un significado y un valor comunicativo.

Es importante evitar que en el traspaso de aplicaciones que se haga de la iconografía haya deformaciones que vuelvan a lo estético en una cuestión retórica. Debe valorarse el contenido y el sentido de estas manifestaciones, entendiendo el arte a través de los estilos y los estilos a través de las culturas que las crearon y los momentos en los que eso sucedió. El arte —representado en este caso por los diseños—, junto con la lengua y la religión, son los pilares básicos que forman las culturas de la tierra en todas las épocas: su estudio no puede estar sujeto a discusiones semánticas carentes de contenido.

La semiótica no sirve como elemento integral de estudio; puede ayudar al análisis del vocabulario expresivo, pero se ha hecho un abuso de eso. La etnohistoria puede ayudar a componer un marco interpretativo, comparando lo antiguo con grupos existentes, o de los que tenemos información histórica. Pero es un método limitado, aplicable cuando existen elementos repetitivos, y sólo coadyuvante con otras líneas de investigación. Lamentablemente, desde los pioneros como Juan B. Ambrosetti que lo usó con las religiones andinas, también se hace un abuso de esto. Incluso en la actualidad, hay quienes tomando, por ejemplo, una palabra del quechua, inventan sobre su significado un mundo de explicaciones para elementos gráficos de cualquier cultura.

Sólo la recopilación y el análisis metódico de los símbolos puede resultar útil para aproximarse a los contenidos, sin caer en interpretaciones que pretenden explicar sociedades cuya cosmovisión es básicamente diferente a la nuestra, con argumentos simplistas y subjetivos.

Quiero destacar de este trabajo los ejemplos concretos que muestran los cambios estilísticos de la iconografía de La Aguada que se incorporaron a la cultura santamariana. El estudio iconográfico, sumado a otros como los concernientes a técnicas ceramológicas y los cambios experimentados en el traspaso de una cultura a otra, nos muestran aspectos del proceso evolutivo cumplido en la transformación de La Aguada en su cambio del Período Medio al Tardío en culturas como Sanagasta, Belén, Santa María, etc. El estudio a fondo de estas transformaciones visuales o gráficas, tal como se propone aquí, terminará por darnos la seguridad completa del cambio producido por las culturas del NOA hasta la conquista, ofreciéndonos un panorama de cambio evolutivo claramente identificado.

La resolución de seriaciones de piezas con el fin de lograr secuencias cronológicas debe realizarse con gran cuidado. En el siglo XVIII, Johan J. Winckelman incorporó este procedimiento al estudio arqueológico del arte clásico europeo. Esta técnica fue aplicada por Herbert J. Spiden a mediados del siglo XX para el arte maya, cuando aún se desconocía la traducción de los glifos calendáricos mayas. El cambio en los estilos es una condición presente en todos los aspectos evolutivos de una cultura, lo que dio lugar a buscar también cambios en aspectos técnicos que permitieran fijar medidas cronológicas, siendo el más célebre trabajo el del egiptólogo Sir Williams M. Flinders Petrie (quien trabajó entre fines del siglo XIX y principios del XX), utilizado en parte por Ambrosetti para la seriación de tumbas en la "ciudad" de La Paya, en Salta. En todos los casos se buscaba el desarrollo evolutivo del diseño pasando del realismo a la abstracción, como secuencia considerada la más lógica.

Estos procedimientos, utilizados en los comienzos de la ciencia arqueológica, fueron criticados y controvertidos porque los puntos de partida con respecto al proceso evolutivo se cumplían, en algunos casos, del realismo a la abstracción; pero en otros —como demostró Franz Boas en un trabajo de 1908 referido al desarrollo de diseños de los esquimales— el proceso se daba a la inversa. Por lo tanto, es necesario tener presentes ambas posibilidades y otros parámetros como la cronología obtenida por los métodos arqueológicos tradicionales y el proceso evolutivo producido por las variaciones estilísticas. Esto queda claro en el trabajo de Fiadone, con ejemplos concretos de cambios estilísticos en algunas de las culturas presentes en este libro, cuyos antecedentes pueden encontrarse en un trabajo de Ronald L. Weber, de 1969, sobre evolución del estilo santamariano, completado por trabajos de Elena B. Perrota y Clara Podestá por los años 70. Todo este material permite cumplir con uno de los postulados de los enfoques de la moderna arqueología, que da una importancia básica al estudio de los procesos de cambio y evolución de las culturas, a las cuales *El diseño indígena argentino* contribuye en varios aspectos, convirtiéndose en material de consulta confiable para quienes busquen una aproximación al diseño precolombino.

Dr. Alberto Rex González ■

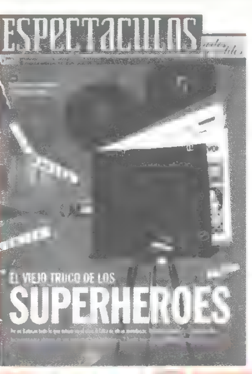
Narrar sin palabras

CURADOR > **IÑAQUI PALACIOS > DG. PAULA SERÉ**

01
MUESTRA

Una mirada sobre la ilustración en el diseño editorial de periódicos, fue lo que propuso esta muestra inédita en la FADU. Arte, diseño gráfico y periodismo, mixturados en estas imágenes del medio. La muestra armó un recorrido a través del trabajo hecho por 5 jóvenes ilustradores argentinos, para el diario Clarín: DG Pablo Bernasconi, DG Diego Bianki, Hugo Horita, DG Daniel Roldán y DG Lucas Varela.
Dentro del universo de la ilustración de diarios, el criterio de selección de la exposición dejó de lado la ilustración de divulgación científica (la utilizada para las infografías, por ejemplo), el humor gráfico (el trabajo de los dibujantes de contratapa) y la ilustración infantil. El foco de la muestra estuvo en las imágenes que, dentro de los medios gráficos, entablan una relación retórica con el texto que acompanan.









02
TAPAS

FICHA TÉCNICA

ORGANIZACION > Dirección de la Carrera de Diseño Gráfico. Arq. Enrique Longinotti
Dirección de Exposiciones de la FADU
Arq. Susana Babic

FECHA > del 1 al 14 de julio de 2002
LUGAR > Sala de Exposiciones de la FADU
DISEÑO Y ARMADO > Gabriela Martini
Paula Seré / Mariela Huitrañán

NARRAR SIN PALABRAS > Ilustrar del latin ilustrare, lustrare, lustrar, consiste en proporcionar cultura a alguien, conocimientos o información sobre cierta cosa. En el caso de "ilustrar" con imagen un texto impreso, estaremos hablando de un dibujo o de una foto, que acompaña a un artículo, ya sea en un diario, una revista o un libro. El que ilustra, en este caso, tiene ante sí una tarea primordial: la de proporcionar conocimiento acerca del texto al que refiere su ilustración. Ahora bien, un texto periodístico debe ceñirse a un desarrollo concreto de la estructura de la información: columna de opinión, noticia, crónica, editorial; es decir, el texto se debe a la norma, al estilo. Sin embargo, la ilustración contempla otro plano de la información, tan solo sujeto a la propia imaginación y capacidad creativa del ilustrador. Cuando se encarga una ilustración al dibujante para acompañar, por ejemplo, una noticia, se buscan varios objetivos. En primer lugar, destacar el texto. Un dibujo rompe el ritmo tipográfico captando inmediatamente la atención del lector sobre el artículo. En segundo lugar, añadir otro tipo de información a lo escrito; es decir, si bien la ilustración puede formar parte del hecho periodístico en sí, ésta puede situarse al margen de la inmediatez de la noticia a la que se alude. El ilustrador transita un camino diferente, por ejemplo desde el humor, la caricatura, hace llegar al lector información que el periodista o redactor no podría incluir en su trabajo a menos de perder la tan nombrada "imparcialidad periodística". El ilustrador puede actuar como vigía de la actualidad al dotar a sus trazos con algo más que un buen dibujo. La posición de un ilustrador ante una noticia condensa la esencia de la misma, y como si de una figurita se tratara, ésta se torna "item" de lo narrado. Con absoluta precisión el ilustrador jaquea la información y se la apropia. Texto y dibujo configuran la totalidad del mensaje. Cuando la genialidad del ilustrador lo permite, asistimos a la bajada de telón del espectáculo de lo cotidiano. No hay más que añadir, a veces no se necesitan palabras.

Iñaqui Palacios
Director de Arte del diario Clarín ■





A

DANIEL ROLDÁN > Nació en Buenos Aires, en mayo de 1967, es diseñador gráfico egresado de la UBA, fue docente de esta universidad, y estudió dibujo y color en los talleres de Luis Scafati y Gastón Breyer respectivamente. Actualmente asiste al taller de clínica de obra del artista Tulio de Sagastizabal.

En el año 1993, empezó su actividad como ilustrador y diseñador en el Correo Argentino, donde realizó más de 80 diseños de sellos postales. Junto con este equipo de trabajo, generó el sistema de identidad corporativa que, en gran parte, se implementa en la actualidad. En el año 1996 este equipo ganó el Gran Premio de Honor en la Bienal de Diseño. Publicaron sus trabajos las revistas, A-Z *Diez, Diseño (Chile), Tipográfica, Raf, Internet World, Insider, Internet Surf* y *Latido*. Realizó la identidad corporativa de la Delegación de la Unión Europea en Argentina. Participó del programa de comunicación visual de la ciudad de Buenos Aires (Gob.Bs. As)

Desde el año 1997 trabaja como ilustrador del diario *Clarín*.
Es ilustrador de libros para la editorial Sudamericana.
Es co-editor de la editorial Colección Orbital (libros de arte). En esta editorial publicó *40 ilustraciones Byn*.

En el año 2000 realizó una muestra en el Centro Cultural Recoleta, que fue ternada por la Asociación de críticos de Arte como "Mejor muestra del año". Actualmente dicta un curso de ilustración en su taller ■

A y B > Cuentos de Jorge Luis Borges
Revista Latido. Año 2001



B



A

DIEGO BIANCHI > Nació en La Plata, en mayo de 1963. Es diseñador gráfico, egresado de la UNLP, dibujante y pintor autodidacta.

Durante el transcurso de los últimos quince años de carrera, ha realizado portadas e ilustraciones para artículos en las distintas secciones y suplementos del diario *Clarín* y, en las revistas: *Para Ti*, *First*, *Claudia*, *Billiken*, *Panorama*, *Noticias* y *Play Boy* , entre otras. También ha ilustrado una veintena de libros para niños en las Editoriales. Sudamericana, Alfaguara y Santillana de Buenos Aires, en Editions du Rouergue en Francia,en la Editorial MediaVaca y Ediciones Destino, ambas de España.

En internet, sus trabajos pueden verse en el Catálogo Jam Code (www. jamcode. com), Revistas como *Dora* (Alemania), *Complot* (Mexico), *Blue* (Italia), *Olho Mágico* (Brasil), *Tótem* (España), *Macoki* (España), *Monográfico* (España) y *Experimenta* (España), también han albergado sus trabajos provenientes de la práctica de diversas disciplinas.

Sus pinturas, fotografías, dibujos y diseños, han sido expuestos en prestigiosas salas y museos de nuestro país y del exterior.

Sus trabajos fueron premiados repetidas veces: en 1997, recibió la Medalla de Plata, otorgada por la Society of Newspaper Design (EEUU). Por el mismo trabajo, le fue otorgada la Medalla de Bronce en los premios Malofiej, de la Universidad de Navarra (España). En 1996, le fue otorgado el primer premio Hyundai de dibujo (Brasil). Y en 1995, la ilustración "El corazón está en el Sur" por Panorama (Argentina), fue premiada con la máxima distinción en el XX Premio Abril de Jornalismo ■

A > Fito Páez. Modelo para armar
Tapa / Suplemento Sí. 1996
B > Elton Jhon. Cambio de look
Tapa / Suplemento Espectáculos. 1997
C > Publicada en Suplementos Sí,
Espectáculos e Informática. 1996/ 1997
D > Una cuestión de imagen
Tapa / Suplemento Espectáculos



B

C

D


KAPOP
KAPOP

A > Tapas. Revista Kapop
B > Infografía. Economía/ Clarín 2001

LUCAS VARELA > Nació en Buenos Aires. Egresó de la carrera de diseño gráfico de la UBA en 1996. Comenzó a trabajar en *Clarín* en 1997, en el departamento de Infografía donde permanece hasta la actualidad.

Se desempeña, también, como ilustrador para diferentes suplementos y secciones del diario. Ha colaborado esporádicamente para otras publicaciones de Buenos Aires.

A la par de su carrera de infógrafo e ilustrador, lleva desempeñándose desde hace varios años como autor de *comics*, publicando sus trabajos en el *under* local y en revistas especializadas.

Por su trabajo para el diario, ha sido premiado repetidas veces por la SND (Society of Newspaper Design): Gold Award,1998; Award of excellence, 1999, 2000 y 2001 ■



B

A > El sexo y la red. Apertura nota / Surf. Mayo 2001



HUGO HORITA > Hugo Horita nació en Buenos Aires, en marzo del 62. Estudió pintura en el taller de Carlos Fels; dibujo con Ernesto Pesce y perfeccionó su técnica en acuarela en un seminario dictado por Guillermo Roux.

Sus primeros pasos en la ilustración los dió en el terreno de la publicidad, trabajando para las grandes agencias: Young & Rubicam, Rato/BBDO, Pragma/FCB, Mac Cann Erikson, Vega/Olmos/Ponce. Más tarde se incorporó al circuito editorial colaborando para el diario *Clarín* y las revistas *Viva*, *Tres Puntos*, *Insider*, *Rolling Stone*, *Latido*, *Nueva* ■


A



A

PABLO BERNASCONI > Nació en Buenos Aires, en agosto del 73. Es diseñador gráfico egresado de la UBA, en la que se desempeñó como docente de diseño II en la cátedra Saavedra, hasta el 2001. Comenzó como ilustrador en el diario *Clarín* en 1998, realizando tapas de suplementos para más de 100 ediciones. Sus ilustraciones se publican además en *Nueva*, *Latido*, *Insider*, *Pc Users*, *Estrada*, *Editorial Planeta* y *Correo Argentino*. Colabora también con publicaciones en Alemania, EEUU y España.

Recibió dos premios durante el 2000 y el 2001 en la SND (Society of Newspaper Design) por tapas y portafolio de ilustración. Editó el libro *Más negro que blanco*, en el marco de la colección orbital durante el 2000 ■





A > Argentinos al exilio. Los que se van
Revista Nueva. Junio 2002



Objeto + Envase

D. INDUSTRIALES > **HUGO ÁLVAREZ** > **DANIEL SOBRADO**
FABIÁN OTERO > **TOMÁS BENASSO**
D. GRÁFICOS > **FLAVIA QUINTABANI** > **MARÍA EUGENIA PLATE**

01
PROGRAMA

Producto: Aspersor para riego.
Cliente: Rapier S. A. - J. P. Schäfer
año: 2001





FICHA TÉCNICA

PRODUCTO> Aspersor para riego
CLIENTE > Rapier S. A. - J. P. Schäfer
AÑO> 2001

04

02
SECCIÓN



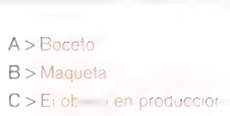
03
DETALLE

> **EL CLIENTE HACE AL PRODUCTO** > ¿Qué quiere decir que "el cliente hace al producto"? No sólo el hecho de que el cliente "firma" el producto con su nombre, sino que cada pieza atestigua un largo proceso y es el resultado de una idea embrionaria a partir de la cual surgen dudas y problemas de implementación. Luego, de la mano del ingenio y la tecnología, llegan las soluciones. Pero no basta con disponer de máquinas de última generación: hay que saber utilizarlas sobre la base de la experiencia y el buen criterio. En definitiva, se trata de aceptar el desafío de producir una palabra que en nuestro país tiene connotaciones muy particulares.

Producir en nuestro país implica desarrollar un esfuerzo adicional para sortear obstáculos que a los ojos de un observador foráneo o inexperto serían sólo detalles menores a resolver por un área específica.

ANÁLISIS > A partir del análisis de mercado que se llevó a cabo, constatamos que existían diversas formas y sistemas para realizar la aspersión de agua para el riego del jardín. También verificamos que la mayoría de ellos no funcionaban correctamente con baja presión de agua, hecho que nos sorprendió bastante porque en nuestro país la presión varía de acuerdo a las zonas, de manera que este aspecto es fundamental para lograr una óptima funcionalidad. Si un usuario cualquiera compra un sistema de riego importado de primera marca, es muy probable que lo tenga que devolver al día siguiente, ya que muchas regiones de Argentina no cuentan con la presión de agua suficiente como para "adaptarse" a estos productos. En realidad, son los productos los que tienen que adaptarse a las situaciones locales de uso, y no al revés.

En este sentido, planteamos diversos sistemas que pudieran trabajar eficazmente y desarrollamos tres prototipos funcionales. Finalmente llegamos al modelo definitivo, basado en una cámara de agua de particulares características. Con estos datos iniciales tuvimos una aproximación al volumen que se necesitaba y sus relaciones de altura máxima y mínima.



A > Boceto
B > Maqueta
C > El objeto en producción





A

B



C



ETAPA DE PROGRAMA PRELIMINAR > Generalmente esta etapa comienza con una enumeración de los parámetros de mercado, es decir, los atributos técnico-funcionales, conductales y económicos que el objeto debe poseer y transmitir. En este caso: Aspersión con capacidad multipresión / Inyección en polipropileno / Armado simple (el mismo operario que supervisa la inyección los arma) / Compatibilidad con sistemas de acople rápido estándar / Fácil traslado en situación de uso (sin volcar) / Tamaño reducido / Atributos: "amigable", "chiquito", "recorrible", "agradable al tacto" / Fuerte contraste de color entre sus partes. / Bajo costo de producción / Bajo precio de venta al público.

Esta etapa se materializó en dibujos en escalas y expresiones diversas, de acuerdo con la idea que se quería comunicar. Una vez evaluadas las más prometedoras, se presentaron a escala real para que pudieran ser juzgadas con mayor objetividad y agilizaran la comunicación con nuestro cliente, que estuvo permanentemente involucrado en todo el proceso, aportando su conocimiento del mercado y señalando las posibilidades técnicas.

Una vez elegida la alternativa de diseño, realizamos el modelado tridimensional utilizando materiales blandos, los cuales facilitan las correcciones inmediatas y posibilitan una clara visualización y testeo con colores muy cercanos a los imaginados. A partir de asiduas reuniones con el equipo de diseño de ingeniería y moldes, esta plataforma nos permitió detectar muchos de los problemas técnicos y volumétricos en forma temprana.

Un tema mayúsculo fue conseguir un adecuado cierre de las carcasas principales y la unión de la tapa esférica superior. Por este motivo modificamos la volumetría general de la pieza, dándole una mayor superficie para la aplicación de la gráfica comercial e institucional en la parte superior. Este aspecto es muy importante porque encierra uno de los motivos fundamentales a comunicar: la jerarquización de la zona de lastre y aspersión como elementos únicos y distintivos.



MODELO DIGITAL > El modelo digital se desarrolló por completo en el Rhino, permitiéndonos modelar todas las superficies exteriores con la precisión y el nivel de detalles esperados.

La ingeniería de producto y el diseño de molde fueron desarrollados por el equipo de Ditec S.A. sobre la base de las propuestas discutidas en las instancias anteriores.

LA RESPONSABILIDAD DE VENDER > En este punto desarrollamos la metodología de intervenir con toda nuestra estructura para abordar la comunicación del producto en el punto de venta. Hasta no hace mucho tiempo, el trabajo terminaba con la prueba de inyección del molde o en la línea de producción.

Actualmente, estamos comprometidos con el éxito de la venta del producto diseñado y nuestra responsabilidad llega hasta su comunicación, razón por la cual debemos dominar todas las especialidades del diseño y ofrecer al comitente una solución integral.

El *display* posee la doble capacidad de actuar como contenedor del producto y colgante de promoción sin agregados de piezas gráficas ■

Sistema para armar

ARQUITECTA > **PAULA DE ELIA**

01
GÉNESIS

La voluntad de que los objetos se desplacen, giren y rebatan se resuelve con un sistema que funciona a partir de una estructura compuesta por guías, donde el vínculo consigue ser el elemento clave.

02
ARMADO

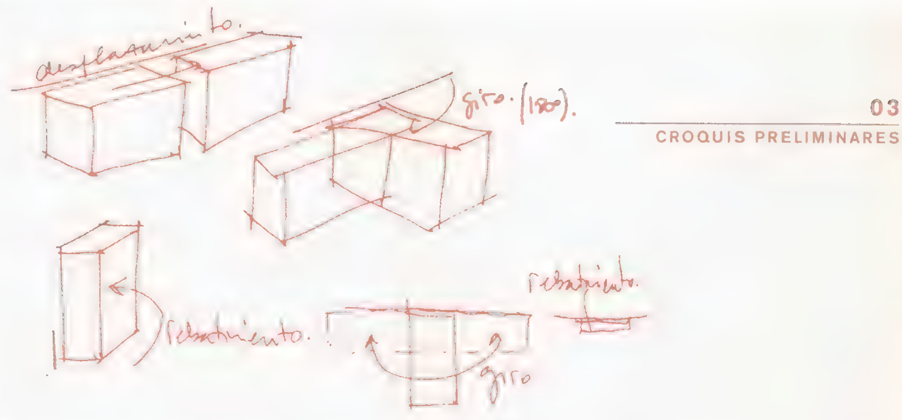




FICHA TÉCNICA

EMPRESA > Easy
CONSTRUCCION > arqs. Jorge Tallone y Sergio Rabinowicz
AÑO > 2002. Casa FOA





03 CROQUIS PRELIMINARES

GÉNESIS DE LA PROPUESTA > La génesis de la propuesta parte desde un lugar un tanto inconsciente que no intenta tener una lógica determinada. La falta de programa específico me generó una libertad de pensamiento en donde surge un abordaje abstracto en el proceso creativo. Así es como aparece la necesidad de poseer un espacio que se "modifica" a partir de las diferentes alteraciones que sufren sus componentes.

No importa cuáles son éstos, pueden ser mesas, bancos, superficies de apoyo, estanterías, pero lo que sí cuenta es lo que le ocurre a estos elementos.

La idea circula alrededor de lo concreto en el desarrollo del objeto, a lo general que implica el estudio de las distintas alternativas en la organización del espacio.

La voluntad de que los objetos se desplacen, giren, y rebatan se resuelve con un sistema que funciona a partir de una estructura compuesta por guías donde el vínculo consigue ser el elemento clave.

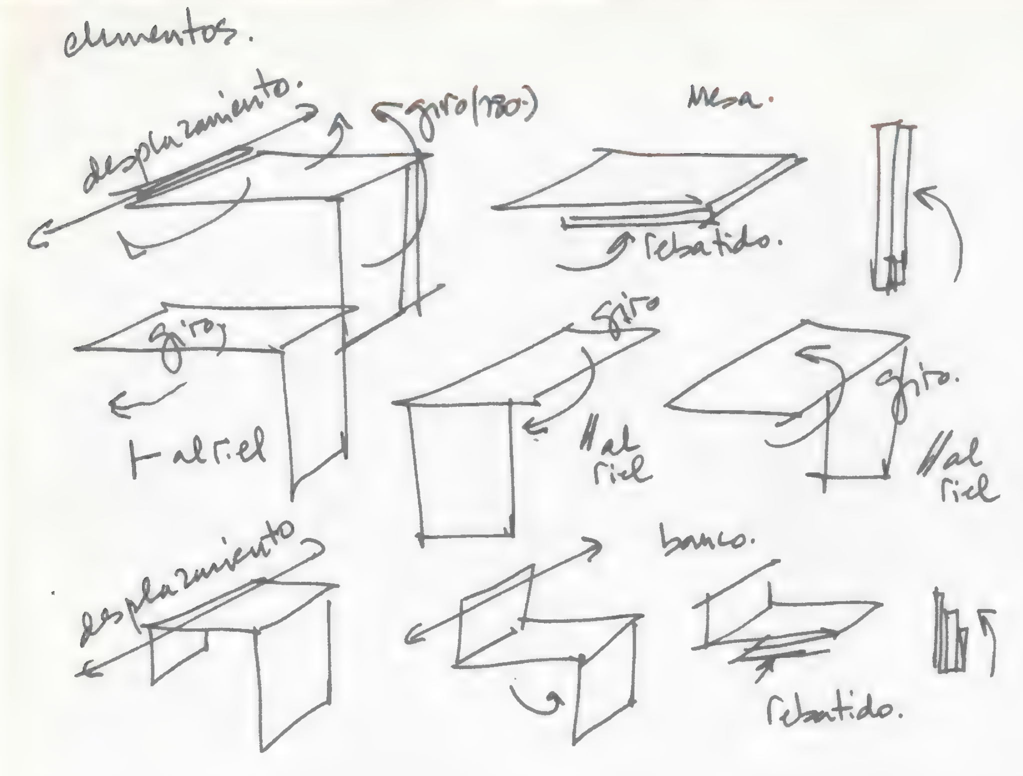
El tema de contar con "diferentes realidades" en un mismo sitio es una excusa para explorar en distintas áreas.

No interesa demasiado si los rieles son caños, o si los protagonistas son mesas o cuál es el destino claro del espacio.

Justamente lo interesante es la interpretación que se hace del tema y un pretexto para pensar cambios constantes como sucede en la vida cotidiana. Y en donde el usuario puede participar activamente en cubrir su necesidad circunstancial.

Los materiales elegidos resultan accesibles (esto sí ya responde a cuestiones del pedido y de la realidad) y en algunos casos se presentan intencionalmente "fuera de contexto" acompañando la idea de que también existe ductilidad en el uso de los mismos.

El objetivo requiere luego un desglosamiento de las partes en donde el sistema debe funcionar y se consigue con la ejecución de estos prototipos que se mueven cada uno en forma independiente y se combi-



nan en diversas aplicaciones.

A partir de la unión (vínculo, patín) pueden agregarse diferentes elementos que colaboren con el conjunto con una idea de apertura constante. Se materializa de esta manera una fantasía donde todos los componentes se modifican de acuerdo con el deseo de sus ocupantes transformándose en productos concretos y necesarios.

La ley que organiza el sistema permite flexibilidad en el uso del ambiente pero paradójicamente dicta el camino por donde deben moverse sus elementos.

Una solución simple a problemas complejos que surgen habitualmente cuando se trata de vivir en espacios reducidos con economía de medios, y con una resolución estética particular.

DESARROLLO > La idea parte de tratar el espacio de otra manera intentando reflejar el cambio que acontece hoy día en un ritmo vertiginoso. Además debía representar a la empresa con el fin de que la gente entendiera que puede satisfacer sus necesidades con elementos accesibles.

Al quedar terminado el público daba diferentes interpretaciones acerca del uso del ambiente y resultó muy interesante. De ahí que funcionó la premisa de imaginar diversas "realidades"de un mismo sitio.

El espacio debía ser lo suficientemente "adaptable" como para soportar la alteración de sus componentes con la intención de que el usuario participe activamente en la disposición de los mismos. Allí podía funcionar una oficina, un aula, un taller,...

RESOLUCIÓN > Finalmente el ambiente se ordena a partir del armado de una estructura de montaje que resuelve el movimiento del equipamiento. La utilización de los caños responde directamente a los materiales con los que contaba.

Las cortinas de mosquitero de alambre y tela anti-helada, los caños de hierro como rieles, la chapa, el fibrofácil al desnudo, aparecen descarnadamente y representan el mensaje de "hágalo usted mismo", al que debía atender.

El intento de proponer otra mirada de lo que está a nuestro alcance y no reconocemos, da paso a una búsqueda que bien vale la pena transitar para materializar nuestros proyectos de una forma más acorde a los tiempos que corren ■

A > El equipamiento plegado
B > Estructura de montaje. Vinculo
C > Materialización constructiva del sistema
D > Sistema



A

B C

D

Tres décadas - una mirada

ALEJANDRO LEVERATTO

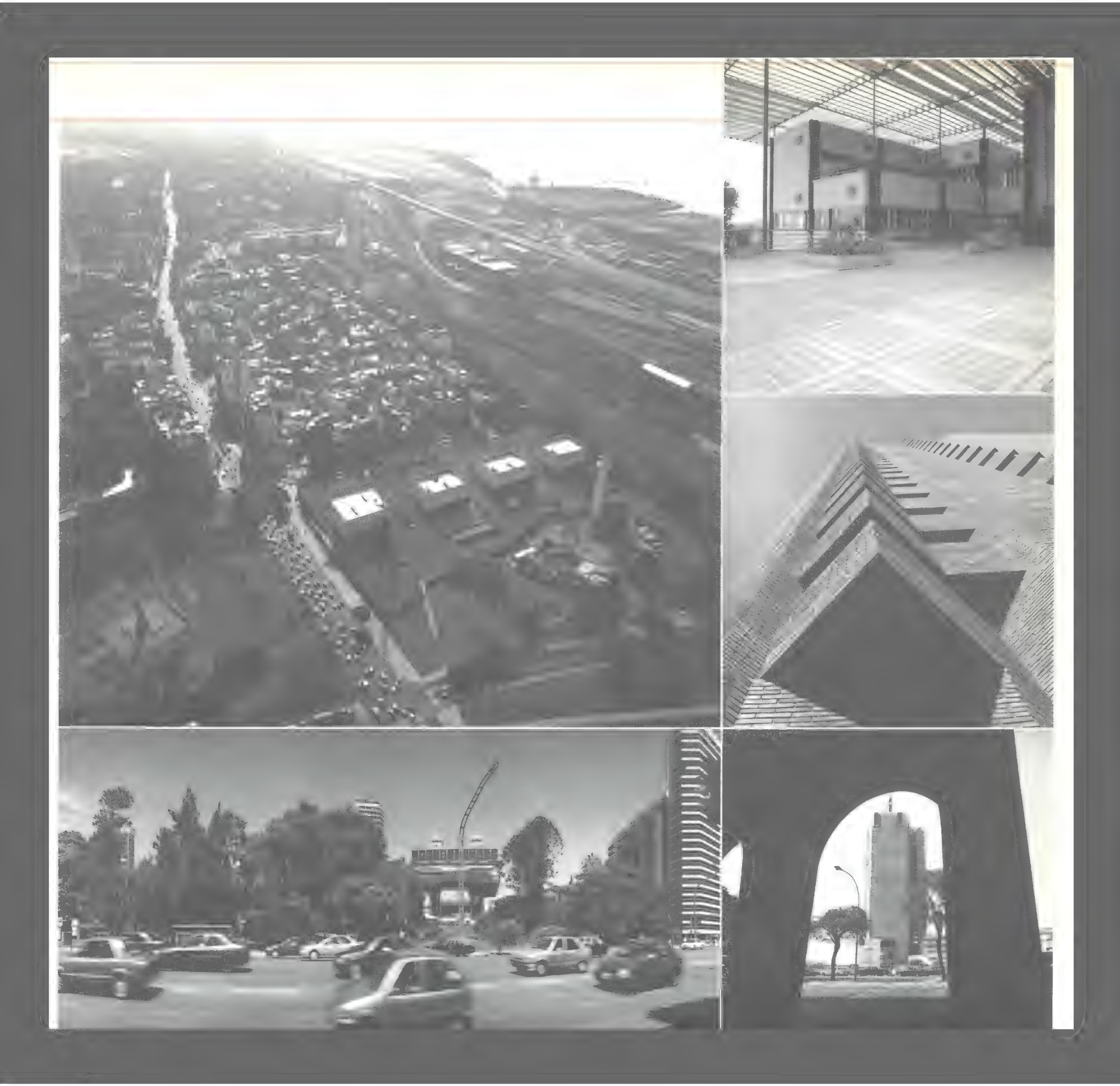


01
PROGRAMA

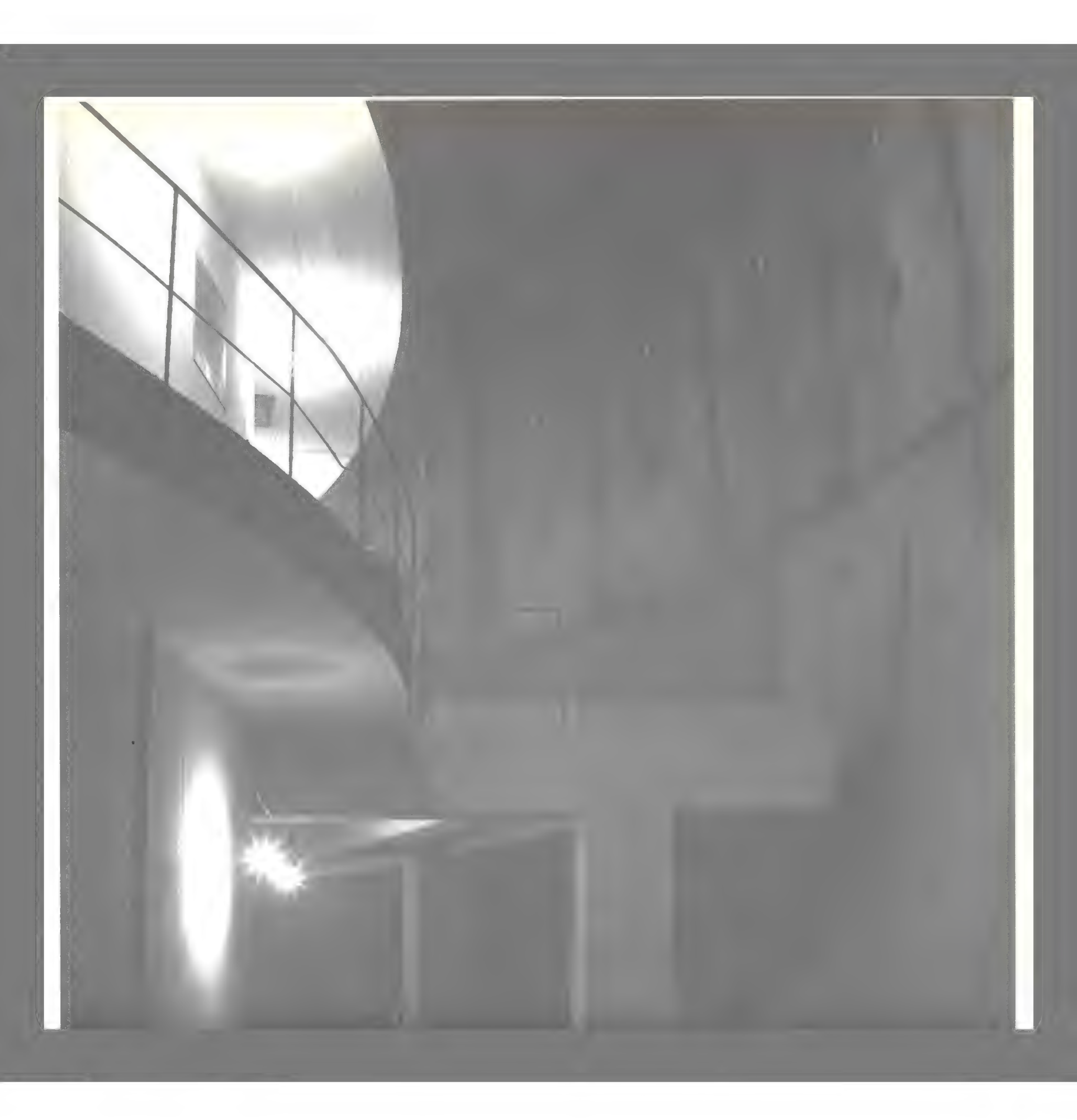
A partir de 1969, Alejandro Leveratto se sumerge en la realización profesional de la fotografía. La Arquitectura constituye su lugar de trabajo y el lente de su cámara hace foco en este tema. Fotografió gran parte de las obras realizadas a partir de su año de inicio.
Su registro, trasciende lo visual, informándonos acerca de las realidades políticas, culturales y sociales que, con sus edificios fueron marcando la ciudad. Desde ese lugar, Contextos selecciona del extenso archivo del artista, las imágenes que se publican.
Se agrupan en tres décadas, como capítulos de un documento que nos permita hacer una interpretación histórica de la disciplina en los diferentes contextos.
Las fotografías fueron tomadas desde 1968 hasta nuestros días.
Digitalización de imágenes: estudio Alejandro Leveratto
Asistente: Jorge Rodriguez

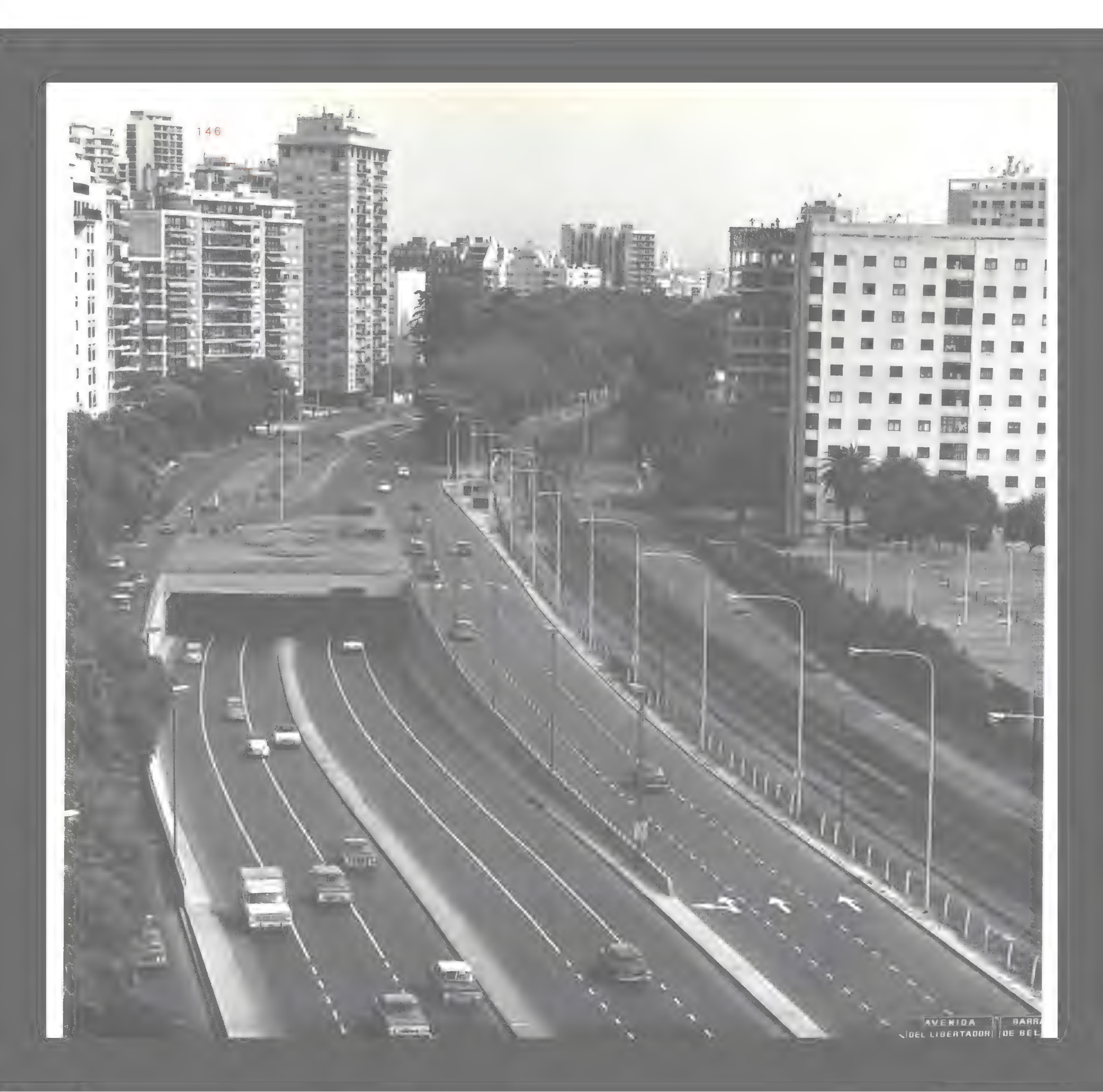
02
REFERENCIAS

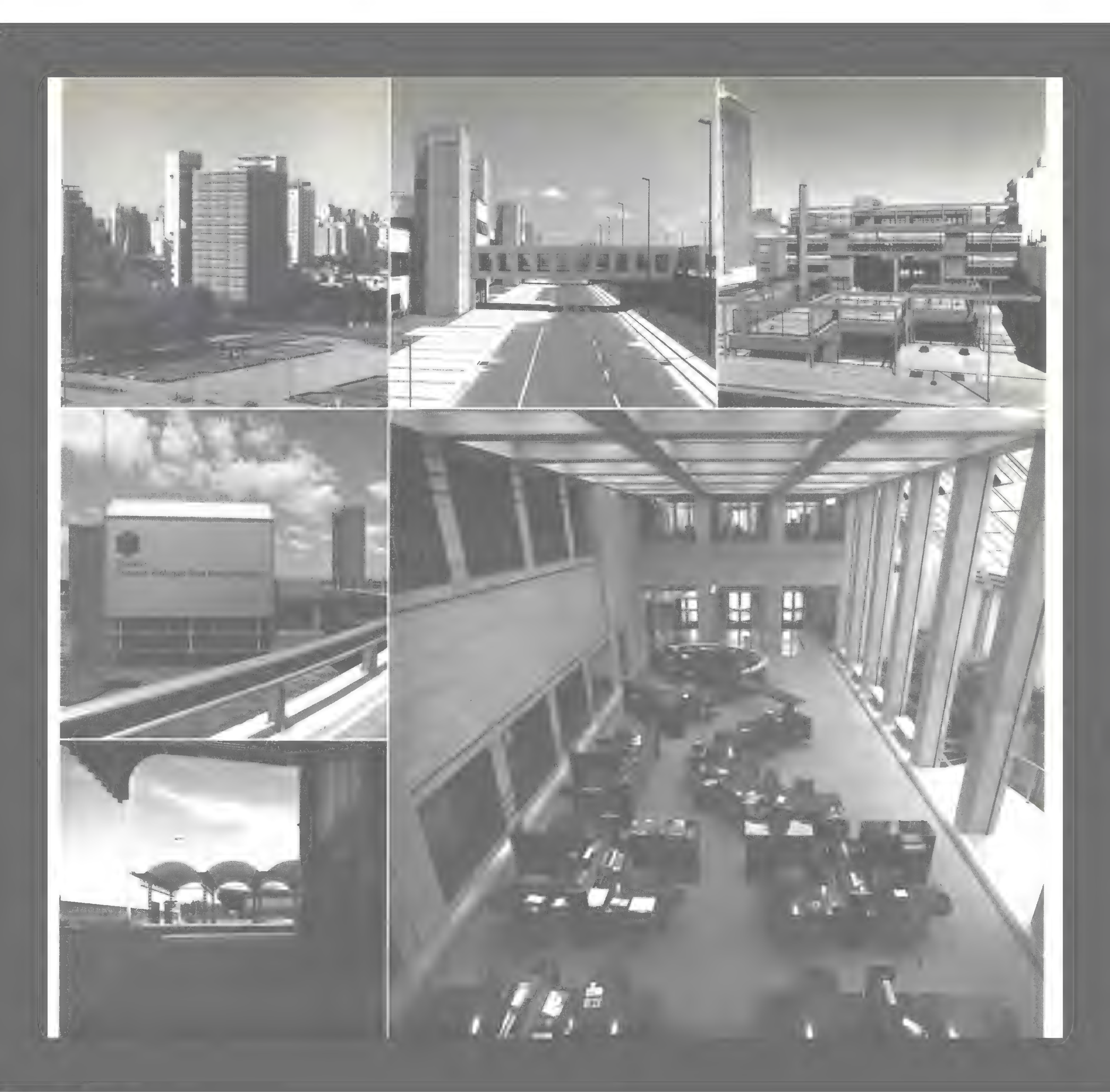
> p. 142 / 145: años 1968 / 1980
> p. 146 / 149: años 1980 / 1990
> p. 150 / 153: años 1990 / 2003

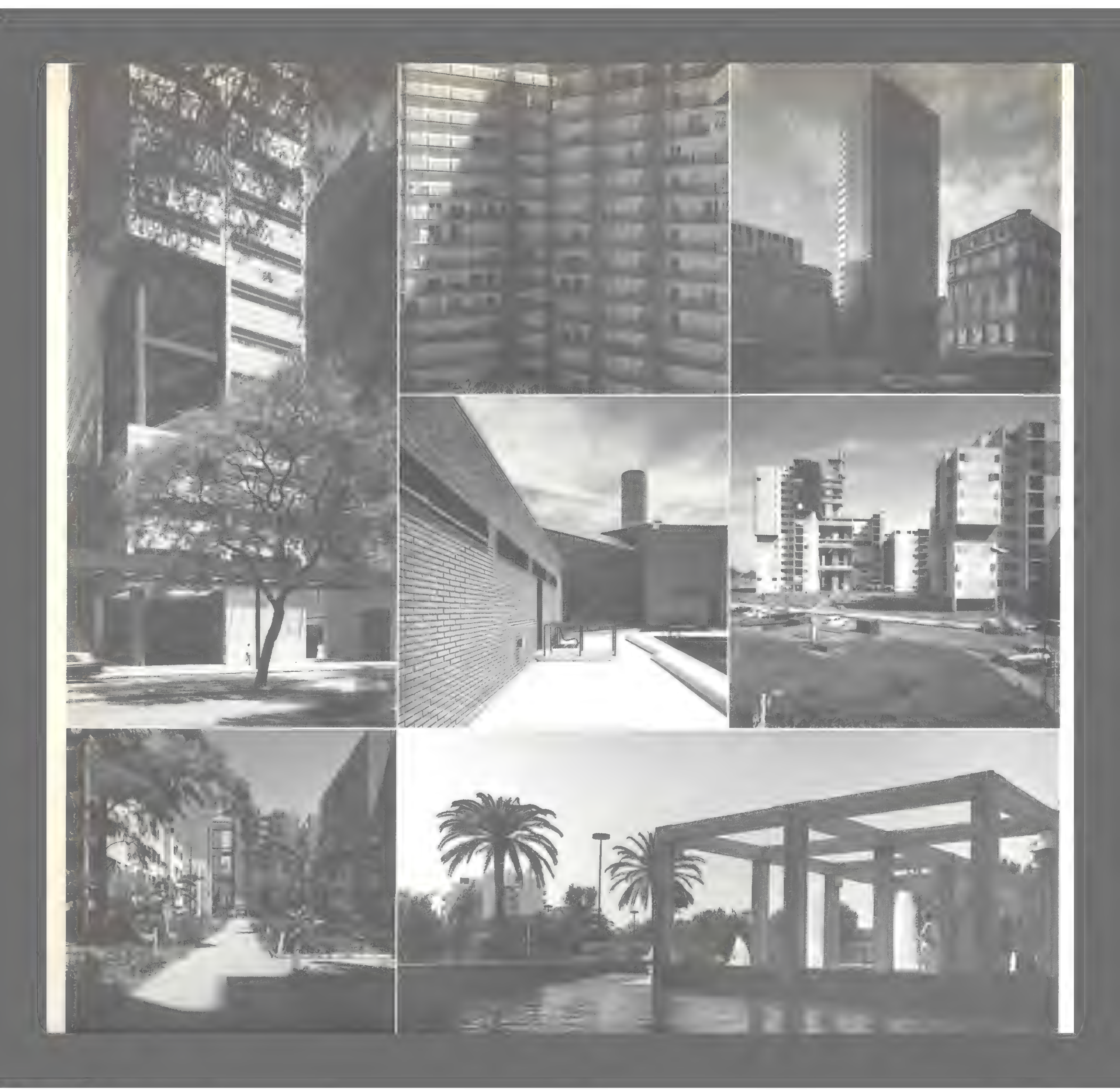



3m



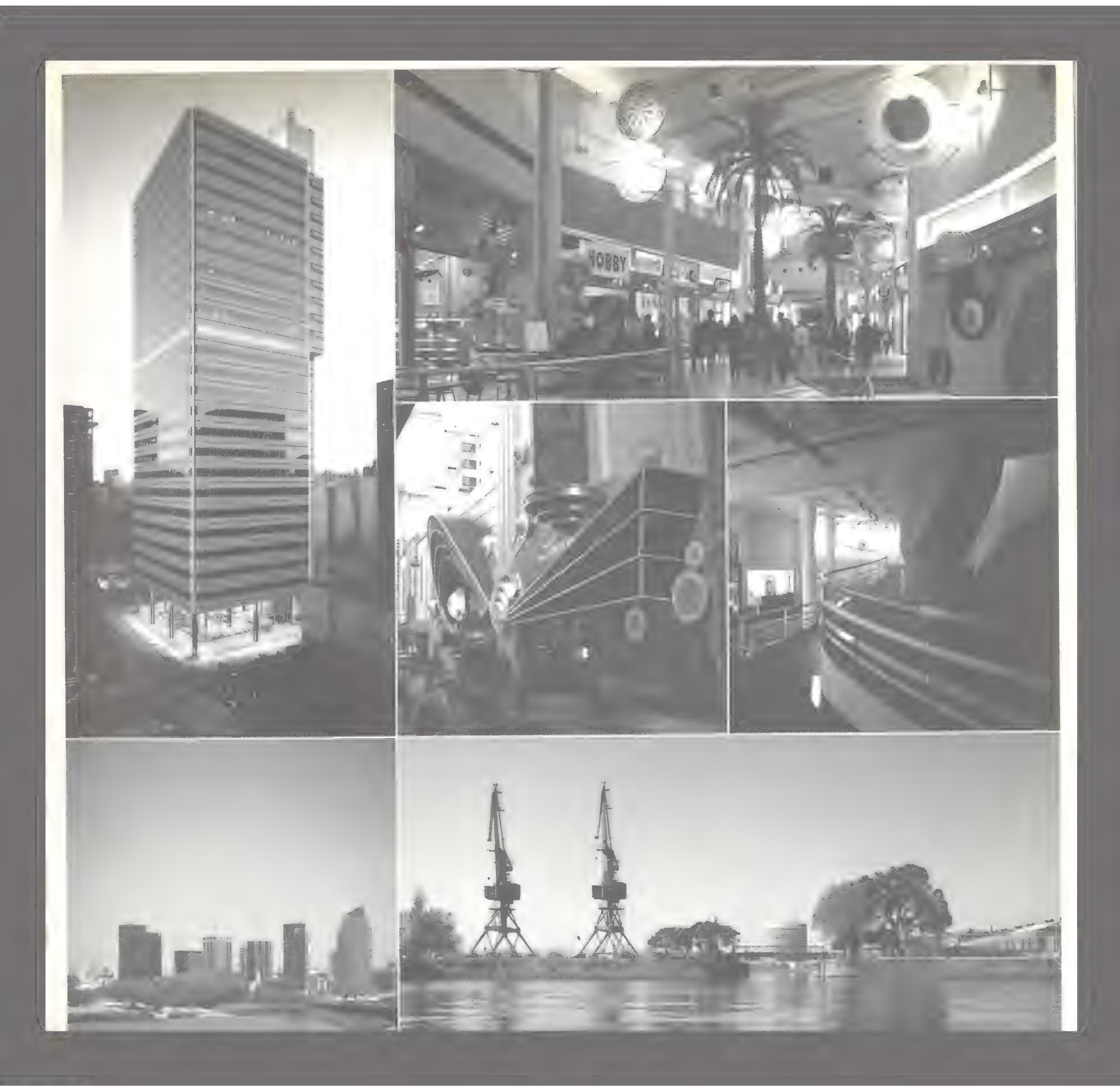

AVENIDA
DEL LIBERTADOR

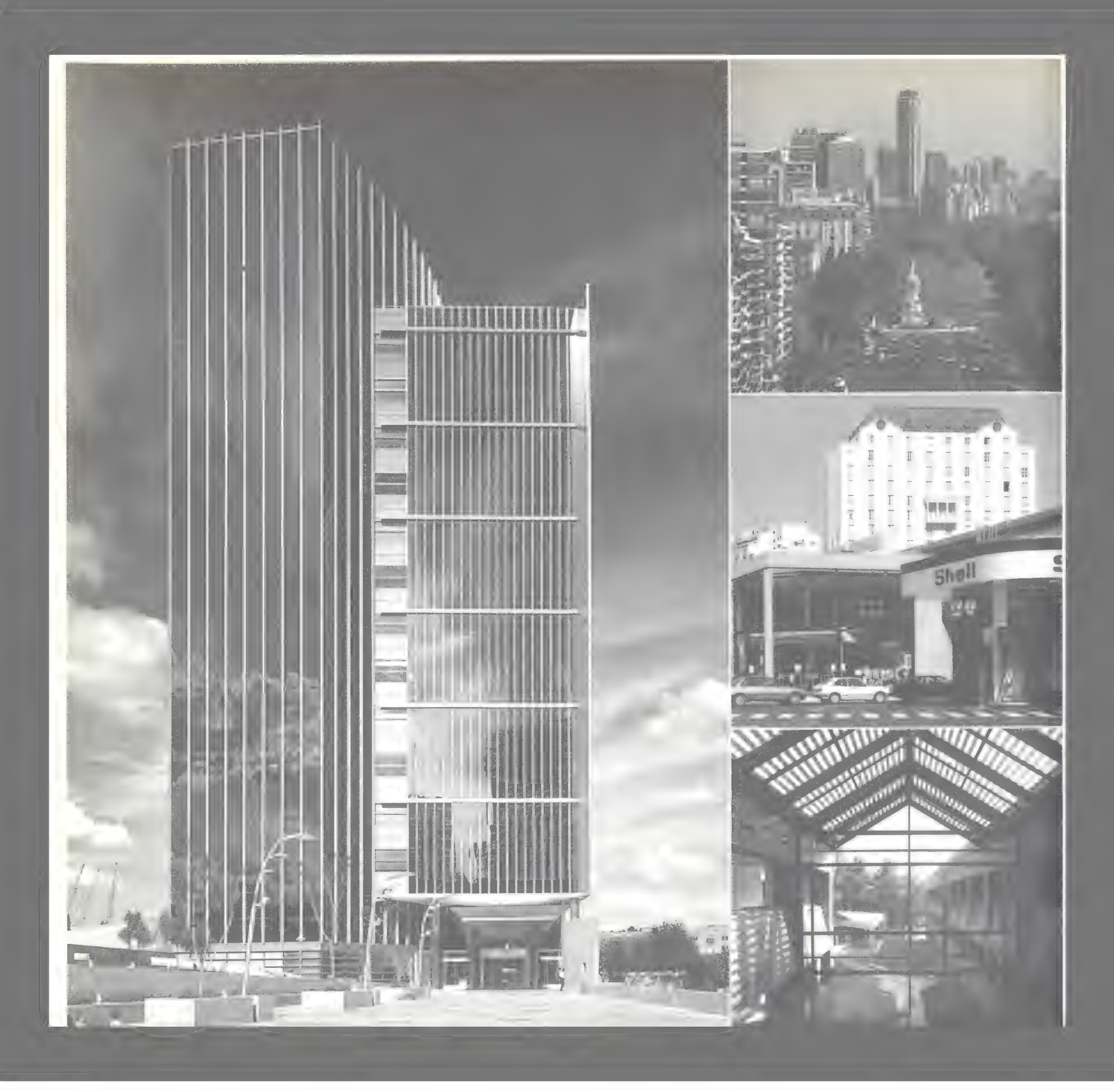


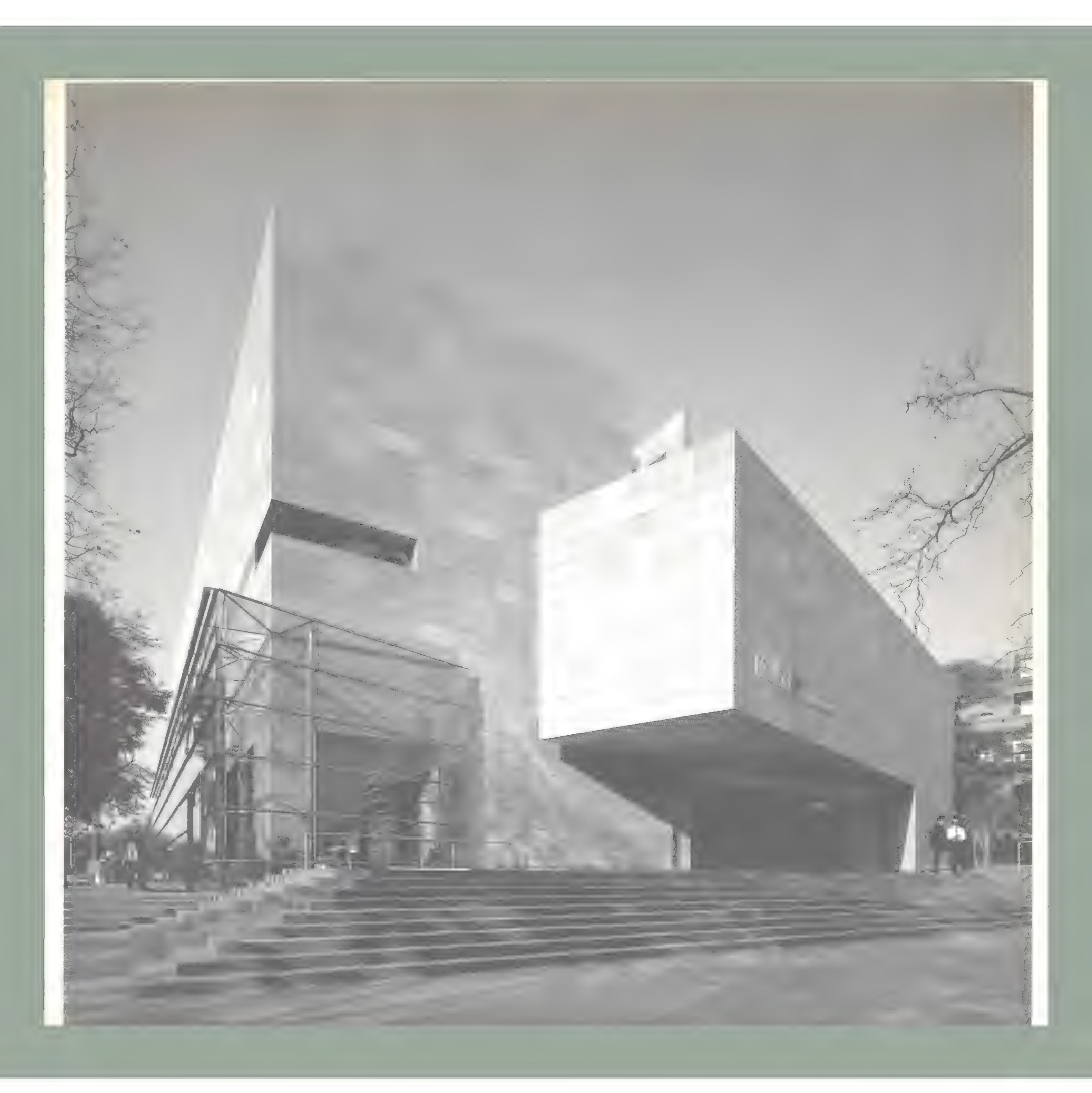



FIAT




HOBBY


Shell



AUTOR > PATRICIA MARIRO

INFORME TECNICO

Patricia Marino

Ingeniera textil. UTN. Directora del Centro de Desarrollo Textil (CIT) del INTI. Docente de la carrera de Ingeniería Textil de la UTN en la materia Administración y Marketing. Gerente del Plan Estratégico Nacional, Sector Textil, Ministerio de la Producción.

El Diseño y la Tecnología como clave de su desarrollo.

El complejo textil/indumentaria/moda un sector altamente competitivo


INFORME TÉCNICO

EL COMPLEJO TEXTIL/INDUMENTARIA/MODA UN SECTOR ALTAMENTE COMPETITIVO

> **CONSIDERACIONES GENERALES** > A principios del siglo XX los recursos naturales eran el factor diferencial que permitía el desarrollo de la economía mundial, en los inicios del siglo XXI el conocimiento se ha convertido en el aspecto clave para la competitividad internacional. La innovación tecnológica así como las implicancias del uso productivo de las nuevas tecnologías han pasado a ser un elemento diferencial en la economía y en la sociedad.

Para crear riqueza es esencial basarse en el conocimiento y valorizar el capital intelectual, por lo tanto se deben desarrollar estrategias para acrecentarlo y propiciar vínculos horizontales que permitan compartir habilidades, recursos y competencias en la búsqueda de efectos sinérgicos.

Después de la Segunda Guerra Mundial la producción industrial se transformó profundamente por efecto de la difusión masiva de la información y el conocimiento, desde el control numérico hasta los robots. Luego de la Segunda Guerra Mundial todo parecía indicar que los sistemas de fabricación se concentrarían en grandes volúmenes de productos masivos. El advenimiento de la sociedad de la información revolucionó la demanda y, por lo tanto, los sistemas de producción y creación de productos, permitiendo llegar a sistemas flexibles de fabricación y acuñando un nuevo concepto productivo denominado "producción personalizada masiva", basada en las necesidades del consumidor (*customización*) respecto de los productos ofrecidos alterando para siempre la relación comprador-vendedor.

Si analizamos los aspectos gerenciales de las organizaciones en los últimos cuarenta años vemos que se ha ido transformado desde principios taylorianos de distribución de trabajo a conceptos de calidad total y mejora continua pasando a reingeniería con foco en la generación de valor eliminando áreas superfluas, al concepto actual basado en la innovación y desarrollo de las capacidades de creación de conocimiento de la organización de manera de diseñar nuevas maneras de hacer negocios.

El sector textil-indumentaria vinculado estrechamente a productos de consumo masivo no escapa a estos condicionantes desde el desarrollo de nuevos materiales (fibras para aplicaciones especiales y tejidos inteligentes) hasta sistemas de comercialización que implican la reestructuración de los sistemas de producción. En tal sentido la formación y el rol del diseñador es clave no sólo en el conocimiento de las necesidades del mercado y en el monitoreo permanente de las oportunidades que ofrece la tecnología de los materiales y procesos sino también en la tecnología de gestión.

EL SECTOR TEXTIL-INDUMENTARIA Y LA MODA > La moda es la cara visible del complejo industrial textil-indumentaria, un negocio cada vez más globalizado donde el consumidor multiplica sus opciones para acceder a productos de creciente personalización; la moda se adapta por su naturaleza a estas exigencias, imponiendo profundos cambios a la cadena de procesamiento textil tanto en los aspectos tecnológicos de maquinaría, organización, nuevos materiales y diseño como en la comercialización. El mundo de la moda se ha tornado tan complejo que nadie puede garantizar la supervivencia de grandes marcas o imperios textiles. El consumidor juzga día a día lo que es moda y puede dejar de serlo en forma inmediata.

Pocos productos de consumo masivo tienen tanto poder en nuestra vida cotidiana, al elegir una prenda buscamos dar una imagen de nuestra identidad y de cómo nos sentimos.

Hasta los años sesenta eran pocos los países que competían en el mercado internacional de textiles, hoy son más de 200 los que participan en él. El comercio de textiles en un continente puede tener un profundo impacto en la industria y en los trabajadores en el otro extremo del mundo. Así mismo es uno de los mayores empleadores a nivel internacional. Por otra parte, el mundo de la moda conlleva al crecimiento de otros sectores vinculados, tales como calzado, accesorios (paraguas, carteras, guantes, pañuelos, etc), *bijouterie*, joyas, perfumes, decoración sin contar en forma indirecta el del turismo.

La prenda terminada es ante el consumidor, la cara visible de una larga cadena de transformación que abarca desde la producción de fibras, tanto naturales como sintéticas (numerosos países sustentan su economía en la producción de fibras de algodón como de lana, mientras que la innovación en fibras sintéticas se ha transformado para un mercado de nichos, liderado por ahora por Ja-

INFORME TECNICO





pón y EEUU), continuando la transformación en hilados, tejidos, tintorería y terminación, confección y venta minorista (este último sector es hoy parte de la cadena de transformación con un rol activo en la organización de los sistemas productivos de acuerdo con el tipo de producto que diseña, debido al gran volumen que ha adquirido). El procesamiento desde la fibra hasta la prenda insume un tiempo no menor a 10 meses debiendo responder a una demanda del consumidor de por lo menos dos temporadas anuales.

Un aspecto distintivo sectorial es la convivencia de grandes empresas integradas verticalmente con una gran diversidad de empresas pequeñas, medianas y microempresas, todas ellas conforman la red productiva.

Los aspectos mencionados convierten a este sector en uno de los de mayor competencia a nivel internacional.

EVOLUCION DE LA INDUSTRIA TEXTIL > El sector textil fue líder en la innovación tecnológica en la Primera Revolución Industrial considerándose su impulsora, en la segunda, si bien no fue su protagonista en forma inmediata, incorporó sus desarrollos en fibras sintéticas y colorantes.

A principios del siglo XX, la producción de fibras manufacturadas era insignificante, no se habían desarrollado las sintéticas, por lo tanto, la lana y el algodón eran la base de la economía textil (las fibras son la materia prima fundamental de los productos textiles, las mismas le conferirán propiedades específicas para usos específicos). Debido a la importan-

cia que representaba el sector en las economías desarrolladas y al rol de las fibras naturales se destinó muchos recursos en investigación y desarrollo aplicado al estudio de sus características.

En el año 2000, el consumo de algodón representaba el 46%, la lana el 4% y los sintéticos el 50%. De acuerdo con los pronósticos para el año 2010 se considera que el algodón representará el 33% del consumo, la lana el 3% y los sintéticos el 61%. En volúmenes, todas las fibras presentan importantes incrementos debido a la evolución del consumo a escala global, pero claramente en forma relativa las fibras naturales pierden posiciones debido a limites vinculados al área de cultivo y a los sistemas tradicionales de producción.

Desde la aparición de las fibras sintéticas en los años 30 y hasta mediados de los 80 podríamos decir que el sector textil-indumentaria presentó una situación estable de desarrollo tecnológico en cuanto a la tecnología de producción y a los materiales disponibles. La moda quedó acotada a la fluctuación de estilos y colores.

El proceso de globalización llevó a un acortamiento de los ciclos de vida del producto ante un comprador que exige novedades permanentemente. Han creado un entorno competitivo sin precedentes. El mismo obliga a una permanente reducción de los costos de producción (a partir de la tecnología empleada en el sector textil y de la relocalización de unidades productivas para disminuir el costo de la mano de obra en la industria de la indumentaria). Así como al desarrollo permanente de nuevos productos, ya sea a partir de las fibras manufacturadas como de nuevos tratamientos de ennoblecimiento y terminación para tejidos y prendas.

En el cuadro I se detallan dos estrategias básicas del sector para productos nicho (diferenciados) o producciones masivas.

CUADRO I > **LOS FACTORES DE EXITO DEPENDEN DE LA ESTRATEGIA ELEGIDA**

	LIDER EN INNOVACION Y SERVICIO	LIDER EN PRECIO
Estrategia	Liderazgo en nichos de mercado y servicios	el mejor precio para ese segmento
Factores de éxito	Gran contenido moda	Escala de producción y poder de compra
	Nichos muy específicos	Optimización de *stocks*
	Respuesta rápida a tendencias emergentes	Optimización del ciclo productivo
	Relación muy estrecha con minoristas, confeccionistas, tejedores y terminación.	Sistema logístico
		Relación muy estrecha con minoristas y cadena de transformación.

En tal sentido se ha considerado interesante describir dos ejes de desarrollo sectorial como lo son los nuevos materiales y las nuevas claves de comercialización.

A) NUEVOS MATERIALES > En la década de los 80, Japón lanzó una nueva línea de fibras poliéster denominadas *shingosen* cuya principal característica radicaba en una finura de fibra inferior a la de la seda, las mismas se conocieron como microfibras (60 veces inferior a un cabello). La tecnología de producción de las mismas es muy compleja, con diversas variantes llegándose a ultramicrofibras para productos símil cuero.

Hoy las microfibras han dejado de ser productos especiales para utilizarse en productos masivos a precios accesibles. Con este desarrollo comenzaron a surgir fibras y terminaciones cada vez mas orientadas al confort y protección del consumidor. Fibras y tratamientos: antibacterianos para no tener olor a transpiración en ropa interior y medias, antiácaros para alérgicos, protectores de rayos UV pantalla solar 50, depósitos cerámicos para retener calor a partir de nano partículas insertas en las fibras con aplicaciones en indumentaria de nieve y acolchados para la cama, fibras metálicas como protectores contra las ondas electromagnéticas, partículas absorbentes de olor ambiental, fibras que desaparecen en la última etapa de la terminación y permiten obtener tejidos gruesos pero livianos, fibras de acero que se mezclan con seda para obtener brillos especiales, membranas microporosas que permiten evaporar la transpiración pero permiten tejidos o calzado impermeable a las gotas de lluvia, tratamientos de tejidos que desarrollan superficies autolimpiantes, microencapsulados de parafina que permiten tener la prenda a una temperatura de 20 grados centígrados a pesar de altas temperaturas externas (bomberos) o muy bajas (equipos olímpicos de sky), tejidos para nadadores que reducen la fricción con el agua en un 20%, etc.

Con respecto a fibras de celulosa se debe destacar la aparición del Lyocel que presenta una tecnología no contaminante de elaboración de fibras de celulosa en contraposición al rayón con mayor resistencia en húmedo y sobretodo con capacidad para fibrilarse y dar un tacto muy suave con un alto poder absorbente.

Una línea de productos en desarrollo la constituyen los electrotextiles cuya concepción se basa en productos electrónicos de uso tradicional, pero emplean al textil como un nuevo material que les permite obtener flexibilidad y confort. Productos tales como teclados musicales y de computadora de tejidos que se pueden guardar y transportar en espacios muy reducidos, control remoto de artefactos eléctricos en prendas, almohadones, etc. y toda una nueva gama de posibilidades de productos y aplicaciones hoy no imaginados.

En la misma línea se encuentran las prendas inteligentes con microprocesadores incorporados que permiten disponer de teléfonos celulares, *walkman*, agendas, cámaras de video, sistemas de alarma y seguridad en la prenda.

B) NUEVAS CLAVES DEL COMERCIO > El mercado internacional de textiles está caracterizado por la presencia de un alto nivel de competencia. Es de destacar que tanto para el sector textil como para el de confecciones no existen dificultades para el acceso a la tecnología de procesamiento. La concentración de los principales mercados internacionales en torno a grandes agentes comercializadores se ha convertido en la práctica en una barrera de entrada a este mercado.

Dentro de las nuevas claves del comercio para este sector es interesante destacar algunas estrategias específicas desarrolladas por países líderes sectoriales tal es el caso de la respuesta rápida o *quick response* desarrollada en EE.UU. cuyo objetivo es brindar una respuesta local a las necesidades del comercio minorista aventajando al fabricante del exterior. Se reducen todos los procesos y canales de distribución mediante tecnología de avanzada (sistemas CAD/CAM, código de barras, *e-commerce*, técnicas de justo a tiempo, prácticas gerenciales, etc.). En el caso de Italia se destaca el *pronto moda* basado en la copia inmediata de las colecciones de los grandes diseñadores con toques diferenciales de diseño, imposibilitando de esta manera toda posibilidad para competir de los productos importados.

En relación al *e-commerce* el sector textil



se encuentra entre los últimos sectores que han entrado al mismo junto con la construcción y la agricultura-alimentos. Los primeros adoptantes han sido el sector financiero, logística, petroquímica y farmacéuticos.

Si se analiza para el sector textil en el año 2000 de acuerdo con la información de la consultora Gherzi, se observa que el *e-commerce* ha crecido notablemente para aquellos productos altamente estandarizados, en orden de importancia por el volumen que representan ellos son: Tejidos crudos, filamentos, hilados, *chips* para fibras sintéticas, productos químicos y colorantes y maquinaria usada.

En líneas generales, se estima que comercio electrónico representó en el año 2000 aproximadamente un 4% del total para este rubro.

CONCLUSIONES > Las herramientas y posibilidades que nos brinda la tercer revolución industrial o del conocimiento nos llevarán por caminos totalmente desconocidos.

Nadie discute el dramático impacto que tiene la ciencia y la tecnología en la sociedad, inversiones fabulosas movilizan ejércitos de investigadores.

En este contexto, el sector textil-indumentaria no escapa a los condicionantes de la globalización, por un lado tenemos un consumidor cada vez mas exigente que solicita prestaciones especiales para sus prendas con menores precios, requerimientos de otros sectores para aplicaciones técnicas del textil (indumentaria de seguridad para tareas que tienen riesgos laborales, aplicaciones en la construcción, etc) así como un desarrollo tecnológico en otras áreas del conocimiento pero que potencian la tecnología textil en pos de nuevos materiales y procesos.

En el complejo sistema competitivo descripto, el rol del diseñador, tanto en el área textil como de indumentaria, es clave. El diseñador permite plasmar en un producto final los aspectos productivos con las necesidades cambiantes del mercado. Para lo cual es imprescindible el conocimiento de los materiales disponibles y sus características tecnológicas, ya sea para su correcta selección en relación con el uso como del cuidado posterior de la prenda (tema clave en los productos textiles).

En la realidad Argentina de hoy estos conceptos tienen una mayor dimensión ya que es clave que nuestro país compita a nivel internacional con productos diferenciados, para lo cual cuenta con grandes potencialidades.

En el sector textil-indumentaria estas potencialidades se pueden convertir muy rápidamente en una realidad. Se cuenta con la producción local de materias primas (fibras), con una industria textil-indumentaria importante, que es la segunda empleadora de mano de obra del sector manufacturero, y con un alto número de diseñadores textiles y de indumentaria que pueden contribuir a cambiar muy rápidamente el valor agregado de los productos nacionales ■

AUTORIDADES DE LA FADU

DECANO
arq. Berardo Dujovne

VICEDECANO
arq. Guillermo González Ruiz

SECRETARIA GENERAL > SECRETARIO
arq. Víctor Bossero

SECRETARÍA ACADÉMICA > SECRETARIO
arq. Jorge Iribarne

SECRETARIA DE EXTENSION UNIVERSITARIA Y RELACIONES INSTITUCIONALES > SECRETARIO
arq. Eduardo Bekinschtein

SECRETARIA OPERATIVA > SECRETARIO
arq. Rodolfo Macera

SECRETARIA DE INVESTIGACION EN CIENCIA Y TECNICA > SECRETARIO
arq. Javier Fernández Castro

CONSEJO DIRECTIVO >

CLAUSTRO DE PROFESORES

TITULARES
arq. Guillermo González Ruiz
arq. Javier Sánchez Gómez
arq. Carlos Gil Casazza
arq. Carlos Terzoni
arq. Horacio Wainhaus
arq. Martín Marcos
arq. Alberto Petrina
arq. Jaime Sorin

SUPLENTES
arq. Reinaldo Leiro Alonso
arq. Hernán Nóttoli
arq. Carlos Lebrero
arq. Rafael Salama
arq. Liliana Calzon
arq. Eduardo Maestripieri
arq. Roberto Amette
arq. Jorge Cortiñas

CLAUSTRO DE GRADUADOS

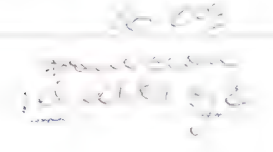
TITULARES
arq. Silvia Blanco
arq. Ricardo Conde
arq. Gloria Diez
arq. Emma Rosanó

SUPLENTE
arq. Analía Fernández
arq. Rubén Nestor Gazzoli
dg. Pablo Rossi

CLAUSTRO DE ESTUDIANTES

TITULARES
Euhen Matarozzo
Sebastián Goldfarb
Viviana Di Salvatore
Carlos Roberto Duarte

SUPLENTE
Lucas Giono
Dionisio Pablo Cardozo
Jorge Luis Fresquet
Carlos Alberto Dias



BECAS DE POSGRADO 2003

Convocatoria para el otorgamiento de Becas para actividades que se inician en el 1er cuatrimestre
Del 24 de febrero al 10 de marzo de 2003

Maestrías

- Planificación Urbana y Regional * - Arq. David Kullock
- Diseño Arquitectónico Avanzado - Arq. Justo Solsona

Carreras de de Especialización

- Planificación Urbana y Regional * - Arq. David Kullock
- Planeamiento del Recurso Físico en Salud * - Arq. Astrid de Debuchy
- Proyecto Urbano - Arq. Berardo Dujovne
- Gestión Ambiental Metropolitana [con la Politécnico de Milán] - Arq.Roberto Fernández / Arq. Carlos Lebrero
- Tecnología y Producción de la Arquitectura - Arq. José I. Miguens
- Historia y Crítica de la Arquitectura y del Urbanismo * - Arq. Rafael Iglesia
- Diseño de Mobiliario * - Arq. Ricardo Blanco
- Teoría del Diseño Comunicacional [con la U. Politécnica de Valencia] - Dr. Jenaro Talens / Arq. Enrique Longinotti
- Lógica y Técnica de la Forma - Arq. Roberto Doberti

Programas de Actualización

- Gestión de la Infraestructura Educativa - Arq. Miguel Cangiano
- Programa de Actualización Proyectual - Arq. Jorge Sarquis
- Diseño Digital - Arq. Arturo Montagu

• Consultar fechas de reuniones informativas
* Acreditadas por la CONEAU



Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Informes

Escuela de Posgrado FADU I UBA, Secretaría Académica, Ciudad Universitaria, Pabellón III, 4º piso; (C1428BFA) Buenos Aires I www.fadu.uba.ar •TE: (011) 4789 6235/36 • FAX: (011) 4789 6240 • e-Mail: posgrado@fadu.uba.ar

CURSOS Y TALLERES 2003

EXTRACURRICULARES | ABIERTOS A LA COMUNIDAD

Técnicas y dibujo

Croquis y perspectivas |
Serigrafía artística |
Xilografía (grabado en madera) |
Diseño de transportes |
Ilustración |
Dibujo humorístico y caricatura |
Ilustración para libros infantiles |
Prototipos de indumentaria |
Taller de escritura |
Técnicas de escrituras (para diseñadores e investigadores) |

Escenotéctia y actuación

Diseño del espacio escénico |
Actor´s studio (dirección de actores en cine y tv) |
Técnicas escenográficas |
Diseño de iluminación e iluminotécnia |
Configuración de espacio en el cine |
Caracterización para cine y video |
Danza |
Formación actoral (el trabajo del actor) |
Tango Salón |

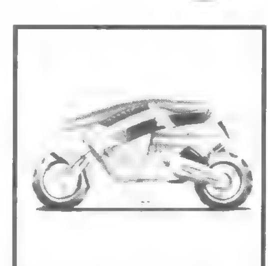
Microemprendimientos

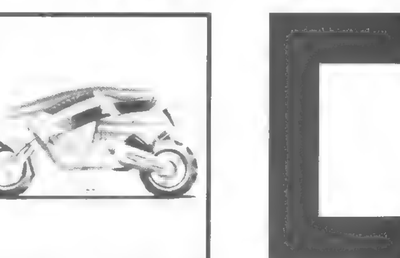
Orientación Laboral |
Introducción a la microempresa |
Papel hecho a mano |
Generación de autoempleo |
Fabricación de ladrillos de suelo cemento* |
Fabricación de hornos experimentales* |
*CEP-ATAE


Massa Montano


Laiseca


Roldán


Balerdi



Rolfo, Frid, Marconi, Moccio, Segatori, Bugallo, Lozupone, Mato, Amado, Colavita, Orsi, Saldivia, Cervera, Rald, Besada, De Zen, Fernández, Granados, Adúriz, Raponi, Farina: profesoras y maestros que nutren con su experiencia este espacio.


FADU Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

MultiEspaciofadu

área de gestión cultural | extensión universitaria

SECRETARIA DE EXTENSION UNIVERSITARIA Y RELACIONES INSTITUCIONALES

www.fadu.uba.ar/multiespacio





olimpus



Hacé p



Creá tus propias películas digitales con iMovie. Importá tu metraje fácilmente y conservá sólo las escenas que más te gustan. Organizá tus clips en el orden que prefieras. Agregá efectos













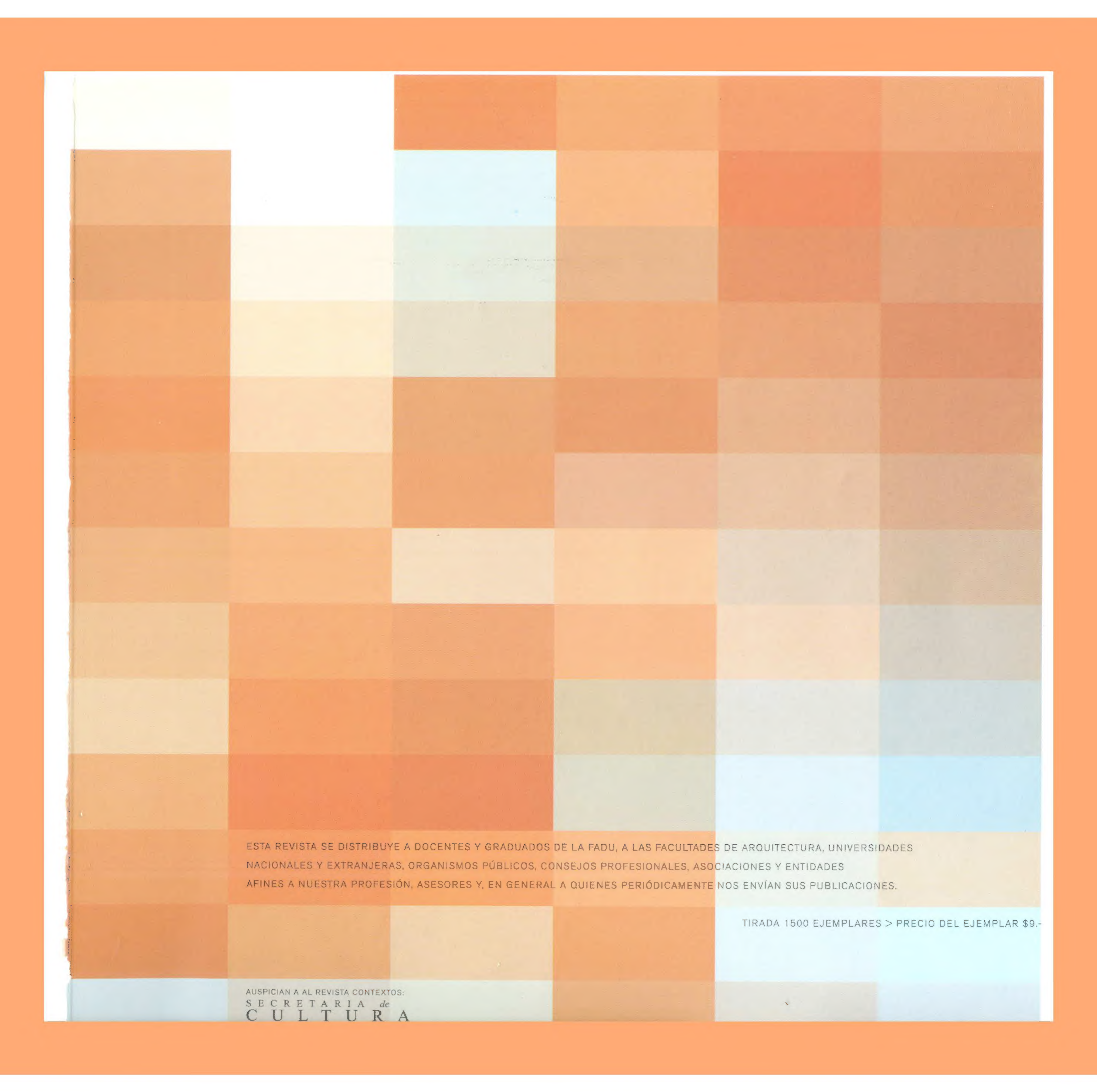


RedSolidaria**fadu**

- **Voluntariado** | Opera sobre las necesidades inmediatas que tienen las asociaciones que actúan sobre la emergencia. El objetivo es, además, poder entablar un vínculo entre los estudiantes y las organizaciones de bien público.
- **Banco de materiales** | Posibilita a todos aquellos que quieran colaborar, hacer donaciones de materiales de construcción que se distribuirán en las distintas organizaciones.
- **Proyectos sobre la emergencia** | Se trata de trabajos que las distintas cátedras organizan para hacer un aporte académico-práctico desde las disciplinas de la Facultad para salir de la crisis
- **Eventos** | A lo largo del año se organizaron diferentes eventos solidarios. Algunos de ellos fueron "Universidad Solidaria I y II", "Arte Solidario", Desfiles, donación de remeras y juguetes para Navidad.
- **+Ideas** | Es un espacio donde mediante la web podés hacer preguntas y proponer ideas
- **Reuniones** | Se llevan a cabo los todos los días lunes a las 12:30 en Multiespacio FADU. El objetivo es planificar y organizar la tarea solidaria.

SEURI FADU DIC 02

www.fadu.uba.ar/redsolidariafadu
redsolidariafadu@fadu.uba.ar



ESTA REVISTA SE DISTRIBUYE A DOCENTES Y GRADUADOS DE LA FADU, A LAS FACULTADES DE ARQUITECTURA, UNIVERSIDADES
NACIONALES Y EXTRANJERAS, ORGANISMOS PÚBLICOS, CONSEJOS PROFESIONALES, ASOCIACIONES Y ENTIDADES
AFINES A NUESTRA PROFESIÓN, ASESORES Y, EN GENERAL A QUIENES PERIÓDICAMENTE NOS ENVÍAN SUS PUBLICACIONES.
TIRADA 1500 EJEMPLARES > PRECIO DEL EJEMPLAR $9.-
AUSPICIAN A AL REVISTA CONTEXTOS:
SECRETARIA de
CULTURA


FADU Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
> ISSN 0329241X
> PRIMAVERA-VERANO 2002